

Das Münchner Nationaltheater

Ilse Wankmüller

1950

Das Münchner Nationaltheater

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Ilse Wankmüller
aus Stuttgart



Referent: Professor Dr. Edgar Hederer

, Tag der mündlichen Prüfung: 27. Februar 1958

I n h a l t s v e r z e i c h n i s

	Seite
Vorwort:	2
I. Der Theaterbau um 1800:	4
a) Italien.....	5
b) Frankreich	6
c) Deutschland	10
II. Die dramatische Kunst um 1800:	18
a) Oper.....	19
b) Schauspiel.....	22
c) Darstellungsstil.....	24
III. Das Theater in München:	27
a) Soziale und kulturelle Situationen.....	28
b) Oper und Schauspiel....	30
c) Theatergebäude und Theaterentwürfe.....	35
IV. Die Baugeschichte des Nationaltheaters:	40
a) Karl von Fischer.....	41
b) Vorentwürfe für das Nationaltheater.....	43
c) Aufbau und Brand.....	46
d) Wiederaufbau und spätere Umbauten.....	51
V. Das Münchner Nationaltheater und die zeitgenössische Kritik:.....	54
VI. Die Theatergeschichte des Nationaltheaters im 19.Jh.:	64
a) Repertoire.....	65
b) Beurteilung von Zuschau- erraum und Bühne durch zeitgenössische Theater- fachleute.....	74
c) Darstellungsstil.....	77
VII. Gedanken zum Wiederaufbau:	80
a) Heutige Forderungen an den Theaterbau.....	81
b) Wettbewerb für den Wiederaufbau 1955.....	85
Verzeichnis der Archive	91
Bibliographie	91

V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit unternimmt es, in einer Monographie das Münchner Nationaltheater als ein Phänomen darzustellen, bei dem Theater - ,Literatur - und Musikgeschichte sowie die Geschichte des Theaterbaus gleicherweise ihr Ausdrucksfeld haben.

In der Zusammenkunft europäischer Bewegungen der dramatischen Kunst ebenso wie der Baukunst, wie sie in München Ereignis wird, wird eine besondere deutsche Prägung sichtbar. Gesellschaftliche Veränderungen werden bestimmend für den Typ des Theaterbaus, und dieser wiederum erzwingt einen eigenen Münchner Darstellungsstil. Das Münchner Nationaltheater nimmt unter den gleichzeitig erbauten Theatern Deutschlands einen besonderen Rang ein und erhebt an die Bühnenrealisierung der dramatischen Literatur Ansprüche, die andernorts nicht gelten. Es wird darauf ankommen, zu zeigen, wie die Wandlungen der Bühnenreform, des Spielplans, des Darstellungsstils und der Struktur des Publikums miteinander in Beziehung stehen. An einem repräsentativen Fall kann ein für die Theatergeschichte Deutschlands im 19. Jh. typischer und zugleich ein für das Münchner Theaterleben bezeichnender Vorgang abgelesen werden.

Im ersten Kapitel wird die Entwicklung verfolgt, in der der europäische Theaterbau - bedingt durch die neue Rolle, die das Bürgertum spielt - zum klassizistischen italienischen Logenhaus findet und in der die Grundrisskonzeption und Fassadengestaltung der französischen Bauten maßgebend für das Münchner Nationaltheater wird. Im nächsten Kapitel werden der für die Theaterbewegung der Zeit entscheidende Wandel der dramatischen Kunst umschrieben, und die Werke benannt, die einen neuen Stil heraufführen helfen. Einige Erscheinungen des Münchner Theaterlebens, die beispielgebend für Deutschland waren, werden dargestellt. Das dritte Kapitel schildert das Münchner Theaterleben und die Bedeutung, die dabei der Theaterbau hatte. Das vierte Kapitel enthält die Baugeschichte, eine Wertung der Leistung Karl von Fischers und einen Vergleich des Nationaltheaters mit den italienischen und französischen Vorbildern. In einem eigenen Kapitel wird zu der zeitgenössischen Kritik Stellung genommen. Das sechste Kapitel enthält eine theatergeschichtliche Darstellung des zur damaligen Zeit in besonderer Abwandlung in München herrschenden Darstellungsstils und seiner Verwandlungen im Lauf des 19. Jhs., eine Geschichte der Theaterleitung, des Repertoires und eine Wertung des Münchner Schauspielstils.

Die Arbeit verdankt ihre Entstehung nicht der Aktualität, deren sich ihr Thema zur Stunde in München erfreut, sie ist dieser Aktualität aber auch nicht ausgewichen und nimmt im letzten Kapitel Stellung zu dem Widerstreit, der sich im

Zusammenhang mit dem geplanten Wiederaufbau des Theaters erhoben hat. Es wird aus der Kenntnis der historischen Voraussetzungen und durch eine entschiedene Wertung der bis heute nicht überalteten Form des Nationaltheaters der Urteilsbildung zu dienen gesucht.

Als Quellen dienten dieser Arbeit die Pläne und Amtsent-schließungen, wie sie den Archiven zu entnehmen waren, Theaterchronik und zeitgenössische Kritiken, Jahrbücher sowie besondere Sammlungen wie die Klenzeana. Die einschlägigen kunst- und theatergeschichtlichen Werke wurden ange-zogen, um die Stellung des Nationaltheaters im Rahmen der europäischen und deutschen Theaterentwicklung zu umreißen.

Ich habe Herrn Professor E. Hederer für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für seine Anleitungen und Ratschläge bei ihrer Abfassung sehr zu danken.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547401_0018

I. K a p i t e l

Der Theaterbau um 1800: a) Italien
b) Frankreich
c) Deutschland

Im 18. Jh. wurde das Theater Mittelpunkt der gesellschaftlichen Ereignisse. Es war nicht mehr nur der höfischen, sondern auch der bürgerlichen Gesellschaft zugänglich und es wurde dadurch zum Schauplatz der ganzen Gesellschaft.

Der heftige Zustrom des Bürgertums zum Theater bedingte weitgehend eine Umgestaltung des Zuschauerraums. Um einer größeren Anzahl von Besuchern die Teilnahme an der Vorstellung zu ermöglichen, war es notwendig, den ursprünglich rechteckigen Grundriss des Barocktheaters aufzugeben und statt dessen eine Kurvenform zu wählen. Diese Entwicklung vollzog sich in den einzelnen europäischen Kulturzentren zu verschiedener Zeit.

- a) In Italien nahmen schon in der ersten Hälfte des 17. Jhs. die Vorstellungen öffentlichen Charakter an; denn das schnelle Aufblühen der Opern und Ballette entwickelte im Volk eine leidenschaftliche Begeisterung für diese Kunstgattungen. Die Aufführungen, die immer vielfältiger wurden, ließen auch den Andrang des Publikums immer stärker werden, und sie brachten gleichzeitig die dringende Forderung nach neuen Theatergebäuden mit sich, die genügend Platz boten. Im Zusammenhang damit entstanden die Logen im Theater, als Ausdruck der Exklusivität gegenüber dem anderen Publikum.

Venedig kann man als den Geburtsort des neuen italienischen Theaters bezeichnen; denn dort entstand 1637 das erste öffentliche Logentheater Italiens, das Teatro S. Cassiano. Mit seinen drei übereinanderstehenden Logenrängen und seinem Halbkreis-Grundriss fand es bald zahlreiche Nachfolge.

Die Grundrissformen sind zunächst noch sehr verschieden; meist sind sie vom Kreis (caserta) oder vom Oval (junta) abgeleitet. Der Aufbau hingegen zeigt von Beginn an das System der geschlossenen, senkrecht übereinandergestellten Logenränge, dessen letzter Entwicklungstypus die Mailänder Skala ist.

Die großen öffentlichen Theater dokumentieren eine relativ nüchterne Haltung; denn die spekulative Absicht, allen Logenbesitzern dieselben Bedingungen zu schaffen, gab den Ausschlag bei der Raumgestaltung. Um eine günstige Sicht zu ermöglichen, wird das Portalmotiv beseitigt und werden die Logenwände nach der Bühne ausgerichtet; ist es doch nicht mehr ausschließlich die Festveranstaltung im Parterre, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenkt, dem Bühnengeschehen wird nunmehr das ganze Interesse zugewandt. Ausserdem entfällt in den republikanischen Theatern die Fürstenloge, die meist eine effektvolle Unterbrechung der umlaufenden Logenrängen dargestellt hatte.

Hatten früher rein ästhetische Erwägungen die Ausgestaltung eines Theaters bestimmt, so waren es jetzt auch die Forderungen der Optik, Akustik und der bestmöglichen Raumnutzung, die die Hand des Architekten führten: Gesetze der Zweckmäßigkeit und eine wissenschaftlich aufgebaute Schönheitslehre begannen

das künstlerische Schaffen zu beeinflussen.¹⁾

Dieses bewußte Streben nach ästhetischer und technischer Vollkommenheit ist auch an Guiseppe Piermarinis Meisterwerk abzulesen, an dem von 1776 - 1778 erbauten Teatro alla Scala in Mailand. Das Theater darf als der Prototyp des italienischen Logenhauses bezeichnet werden. Das Gebäude mit einer Länge von 100 m und einer Breite von 40 m ist eines der größten der damaligen Zeit. Der Zuschauerraum ist eingefasst von sechs senkrecht übereinanderstehenden Logenrängen mit insgesamt 240 Logen und einer Galerie und kann 3 600 Besucher aufnehmen, ohne dabei den Eindruck einer "Massenveranstaltung" aufkommen zu lassen. Jede der vornehmen Familien besaß eine eigene Loge, die von Grillparzer "Ménageriefallen" genannt wurden.

Im großen Fassungsvermögen des Auditoriums liegt der Vorteil der Anlage; allerdings ist die Sicht von den oberen Rängen beängstigend, denn der Besucher blickt in einen tiefen Kessel, der auf der einen Seite durch die Bühnenöffnung aufgerissen ist. Überspannt ist der Raum von einer leichtgewölbten Decke aus akustisch günstiger Holzkonstruktion mit Stuckverkleidung. Ein mit Halbsäulen gefasstes Proszenium leitet zu der 15 m breiten Bühne über.

Das Theater wurde 1833 erneuert und mußte nach dem Kriege teilweise neu gestaltet werden, wobei man sich aber ganz an das alte Bild gehalten hat. Das Haus entspricht auch heute noch allen Anforderungen, die man an eine Oper stellt.²⁾

Auf die äussere Erscheinung des Theaters hat der Typus des Logenhauses keinen Einfluss; die Skala ist ein bescheidener Bau, dessen einziger Schmuck ein vorgezogener rustizierter Bögenbau ist. Die festliche Fassade der Theaterbauten darf als eine Erfindung des 19. Jhs. betrachtet werden; weder die Griechen noch Shakespeare, weder die Spanier noch das frühe Barock kannten sie in dieser Form.

- b) Die französischen Baumeister entwickelten, angeregt durch die Logenhäuser, die sie in Italien kennengelernt hatten und durch die literarischen Abhandlungen, die sie darüber lasen, ihre eigenen Theatertypen. Denn auch in ihrem Land hatten sich die Theater, die bislang nur als Einbauten oder allenfalls als Anbauten der Schlösser bestanden hatten, aus dem Zusammenhang der höfischen Architektur gelöst und waren zu selbständigen Gebäuden geworden. Bei Hofe war das Theater nur Festraum der adligen Gesellschaft gewesen, die sich selbst im Spiegel allegorischer Darstellungen genoss. Von dem Augenblick an aber, als die breite Öffentlichkeit, auf Grund ihres Interesses an der dramatischen Kunst, Zutritt bekam, gewann es an Bedeutung.

1) Nähere Ausführungen auf Seite 13

2) Die Konzeption des Innenraums galt für viele spätere Theaterbauten als Vorlage, so auch für das Nationaltheater in München. Siehe S. 59

Die republikanischen Forderungen nach Gleichheit, verbunden mit den Erwägungen der Rentabilität, diktierten die Entwürfe der französischen Architekten.

Soufflotts Theater in Lyon, von 1754, ist das erste, das als freistehendes Gebäude errichtet wurde. Von dem Augenblick an, wo das Theater zu einem selbständigen Bau wird, ergibt sich für den Architekten eine neue Aufgabe, nämlich die Ausbildung einer für das Theater charakteristischen Fassade.

Ein bedeutungsvolles Projekt aus dem Jahre 1771, von Venzenzo Ferrarese, zeigt Roubo in seinem 1777 erschienenen Theaterwerk. Leider kommt die Idee nicht zur Ausführung. Ferrarese versteht es, dem Theater in monumentaler Weise den Charakter eines selbständigen, öffentlichen Instituts zu geben. Der Entwurf zeigt zum erstenmal, von aussen ablesbar, die Rundung des Zuschauerraums, der auf einem Vollkreis aufgebaut ist. Die halbzylindrische Form der Fassade des Auditoriums läuft gegen das rechteckige Bühnenhaus an und hat eine kraftvolle und ernste Monumentalität. Der Zuschauerraum hat nach dem Vorbild antiker Theater bzw. nach Art des Teatro olympico von Palladio, die Form eines Halbkreises, der amphitheatralisch ansteigt. Auf der obersten Stufe stehen korinthische Säulen, die den Saal einfassen und gleichzeitig die Galerie tragen.

Großzügig gedacht ist auch die Anlage der Treppen und Nebenräume, der Bühne und vor allem die eindeutige Überhöhung des Bühnenhauses gegenüber dem Zuschauerraum, eine Bestrebung, die erst bei Semper ihre endgültige Form erhält.

Ferrareses Idee, für den Grundriss des Auditoriums die Kreisform zu wählen, kommt bei dem Theater in Bordeaux, das von Victor Louis in siebenjähriger Bauzeit (1773-1780) erbaut wurde, zur Ausführung. Bei seinen Studienreisen durch Italien hatte er die Nachteile der zylindrischen Logenhäuser mit ihren aufgetürmten Rängen kennengelernt, und so machte er den Versuch, eine eigene Form zu finden, die von der Starre der italienischen Zuschauerräume abwich.

Das Auditorium, das von acht Säulen umstellt ist, wird bei seinem Theater in Bordeaux von dem Proszenium so angeschnitten, daß als Grundrissform der Dreiviertelkreis entsteht. Das Parkett umschließt ein Ring amphitheatralisch ansteigender Stufen. Die Säulen tragen in halber Höhe einen Logenrang, der ausragt und der, statt durch die sonst üblichen Logenwände, durch halbhohle Scheidewände unterteilt ist. Der zweite und dritte Rang baut sich tribünenartig zwischen den mächtigen Säulen auf, während die Galerie in großem Halbkreisbogen den Ansatz des Deckengewölbes durchbricht. Den ganzen Saal läßt Louis in Weiß und Gold ausmalen und schmückt ihn zusätzlich mit blauen Draperien.

Der hufeisenförmige Baukörper von Zuschauerraum und Bühne überragt das Rechteck der niederen Anbauten. Gegenüber früheren Theaterbauten bringt der Architekt ausserdem eine geräumige Anlage der Treppen und Foyers.

Siehe Bild Nr. 1 Anhang Seite 94

Durch das Theater in Bordeaux nahm Frankreich den führenden Platz im Theaterbau Europas ein: Es wurde Vorbild der zahlreichen Theater, die nun überall erbaut wurden. Allein in Paris erbaute man zwischen 1781 und 1800 neun neue Theaterhäuser "mit einer Schnelligkeit, die an Wunder grenzt", wie einer der Theaterarchitekten selbst sagt. 1)

Was Piermarinis Entwurf der Mailänder Skala für das italienische Logenhaus bedeutet, das bedeutet Victor Louis' Theater in Bordeaux für den französischen Typus des Rangtheaters. Beide suchen sie in ihren Bauten Großzügigkeit und Eleganz, optische und akustische Vollkommenheit, Bequemlichkeit und Zweckmässigkeit hinsichtlich der An- und Abfahrt, der Eingänge, Vestibüle und Treppenhäuser.

Zur gleichen Zeit, als das Theater in Bordeaux entsteht, plant Claude Nicolas Ledoux, der berühmte Revolutionär der Architektur, das Theater für Besançon (1775-1776). Dieser Bau bringt die konsequente Steigerung der neuen Idee. Und doch kann man sagen, daß Ledoux bei diesem 1784 zur Ausführung kommenden Projekt nicht so radikal ist, wie bei seinen rein theoretischen Entwürfen. Diese Tatsache beweist, daß es ein Unterschied ist, ob der Architekt an einem Ausführungsentwurf arbeitet, oder ob es sich um eine bloße Planidee handelt, die nur der Befriedigung seiner persönlichen Reformbestrebungen dient. Man muß bei der Beurteilung von Entwürfen zwischen diesen beiden Faktoren unterscheiden.

Kaufmann 2) weist darauf hin, daß Ledoux in seiner Bibliothek die Werke der klassischen Theoretiker besaß, die ihm eine genaue Kenntnis des antiken Theaters vermitteln konnten, oder daß ihm Palladios teatro olympico als Vorbild für Besançon gedient haben mag.

Der groß empfundene Innenraum zeigt einen amphitheatralischen Aufbau, auf den im oberen Drittel der Raumhöhe eine bis zum Proszenium vorlaufende Säulenreihe aufgesetzt ist und hinter der sich nochmals einige Sitzreihen auftürmen. Praktische Erwägungen mögen den Ausschlag für die Wahl dieses Theatertyps gegeben haben; denn er garantiert die beste Sicht, weil er keine abgeschlossenen Ränge mit "Scheuklappen" als Logentrennung hat.

Siehe Bild Nr. 2 Anhang Seite 94

Die äussere Erscheinung des Theaters in Besançon, das heute noch steht, ist für Ledoux charakteristisch, denn es zeigt einen blockhaften, geometrischen Baukörper. "Im Grunde sind

1) L. Donnet: "Architectonographie des theatres", Paris 1836, S. 74

2) E. Kaufmann: "Von Ledoux bis Le Corbusier", Wien 1932, S. 40

in seinem gesamten Oeuvre, so auch im Theater, die übernommenen Formen nebensächlich. Wesentlich schien ihm selbst nur die neue Idee..." 1)

Die bisher besprochenen Theaterbauten sind alle vor der Revolution entstanden, denn Frankreich hat, in Vorbereitung des politisch-gesellschaftlichen Umschwungs, seinen eigenen neuen Theatertypus entwickelt, der einmal mehr zum Amphitheater hin tendiert, das andere Mal sich stärker an das italienische Logenhaus anlehnt, wie es beim Théâtre de l'Odeón der Fall ist.

Das Theater, 1799 von Chalgrin und Baraquai erbaut, wurde in seinem Grundkonzept zum unmittelbaren Vorbild für den Münchner Bau.

"Man könnte den Aufbau als für ein Theater zu ernst halten", sagte der Architekturschriftsteller Gourlier, "aber er ist weise und regelmäßig". 2) Eine noble Einfachheit und angenehme Proportionierung charakterisiert den ganzen Bau, der ringsum einen Arkadengang besitzt, und dessen Vorderseite nur durch einen giebellosen, dorischen Säulenportikus betont wird.

Siehe Bild Nr. 3 Anhang Seite 94 Siehe Bild Nr. 4 Anhang S.94

Der Wandaufbau zeigt die schweren Formen der Dorik und erhält durch die hohe Attika einen strengen Charakter. Diese abweisende Haltung wird gemildert durch die elegante Reihung der Öffnungen, die an den Schmalseiten neun- und an den Längsseiten fünfschsig angeordnet sind. Es sind dies im Erdgeschoß die schon erwähnten Arkaden, im Hauptgeschoss die senkrechten Fenster und in dem Triglyphenfries unter dem Hauptgesims die quadratischen, in der Attika darüber die runden Fensteröffnungen.

Der Zuschauerraum, auf dem Dreiviertelkreis aufgebaut, hat drei Ränge, deren unterster weit vorkragt, während die anderen nach rückwärts abgestuft werden, was der französischen Anlage ebenso entspricht wie die Unterteilung der Ränge durch halbhoch hohe Scheidewände.

Die Decke ist wie beim Theater in Bordeaux gewölbt und gibt durch Bogenöffnungen den Blick frei für eine dahinter eingebaute Galerie. Überhaupt zeigt das Theater in der Anlage der Zugänge, Treppen und Foyers eine Ähnlichkeit mit Louis' Planschöpfung.

Siehe Bild Nr. 5 Anhang Seite 95

1) Kaufmann: "Von Ledoux bis Le Corbusier", a.a.O., S.40

2) G. Gourlier: "Choix d'édifices", Paris 1826.

Die Theater, die in der Folgezeit in Anlehnung an das Odéon gebaut wurden, zeigen ein Streben nach leichter und eleganterer Erscheinung: z.B. das Theater am Broglieplatz in Straßburg, 1810 von Jean Villot erbaut, oder das Petersburger Theater, das wohl die selbständigste Abwandlung des Odeons darstellt.

Siehe Bild Nr. 6 Anhang Seite 95

Der Bau war 1784 von Tischbein begonnen und 1805 von dem französischen Architekten Thomas de Thomond übernommen worden, der ihn zu Ende führte und ihm das entscheidende Gepräge gab. Dieser imposante Bau, der heute nicht mehr steht, diente als direkte Vorlage bei der Gestaltung der Hauptfassade des Münchner Nationaltheaters. Ein genauer Vergleich zwischen dem Odéon, dem Petersburger Theater und dem Münchner Bau soll erst angestellt werden, wenn wir den Entwurf von Fischer untersucht haben. 1)

Es sei schon jetzt festgestellt, daß vor Fischers Entwurf für das Nationaltheater in Deutschland noch nicht der entscheidende Schritt zum modernen Theaterbau getan war. Unsere Betrachtung wäre unvollständig, würden wir nicht auch die Entwicklung des deutschen Theaterbaus aufzeigen.

- c) Politische und wirtschaftliche Schwierigkeiten sind einmal der Grund, daß die Entwicklung des Theaters in Deutschland gegenüber den anderen europäischen Ländern im Rückstand war.

Zum andern waren es die geistigen Umwälzungen der Reformation und die ungeheure Schwächung des Landes durch den Dreissigjährigen Krieg, die überwunden werden mußten, denn erst mit dem allmählichen wirtschaftlichen Aufblühen kehrte das Interesse an der Bühne zurück. Zu einem Zeitpunkt, als Italien und Frankreich schon dem Höhepunkt ihrer Theaterentwicklung entgegenstrebten, wurden in Deutschland die ersten Theater eingerichtet.

Es ist verständlich, daß die deutschen Fürsten italienische Künstler aller Art an ihre Höfe holten: Die fremden Architekten erbauten die Theater und malten die Dekorationen, und die Schauspieler und Sänger boten ihre Künste dar. Allgemein wurde diesen Künstlern größte Verehrung entgegenbracht, besaßen sie doch Fähigkeiten, die im eigenen Land noch nicht ausgebildet waren.

Die Impulse, die die deutsche Theaterbaukunst von Italien empfangt, zeitigten bis in die Mitte des 18. Jhs. ihre Wirkung. Von da an waren es französische Einflüsse, die sich geltend machten, und schließlich zu einer eigenen Theaterbauweise führten.

Gleichzeitig mit dem Beginn der konstitutionellen Monarchie vollzieht sich in Deutschland der Übergang vom höfischen zum

1) Siehe Seite 57

öffentlichen Theater, ein Prozeß, der in Italien schon in der Mitte des 17. Jhs. und in Frankreich noch vor der Revolution einsetzte. In Deutschland hat sich dieser Umschwung erst zu Beginn des 19. Jhs. allgemein vollzogen. Dem Bürger, der früher bei Vorstellungen nur geduldet war, sich jeglicher Kritik zu enthalten hatte und keinerlei Anspruch hinsichtlich der Platzwahl geltend machen konnte, mußten nun die Rechte, die er sich durch die Entrichtung eines Eintrittsgeldes erworben hatte, zugestanden werden.

Die Blüte der deutschen dramatischen Kunst verdrängte die Vorherrschaft der italienischen und französischen Bühnenkunst und Theaterarchitektur. Die deutschen Baumeister verstanden im Verlauf des 19. Jhs. die Anregungen, die von aussen kamen, aufzunehmen, umzusetzen, und etwas durchaus Eigenes zu schaffen, das wiederum von Deutschland aus einen weitgehenden Einfluß auf den Theaterbau der damaligen Zeit hatte.

Als frühester klassizistischer Theaterbau in Deutschland wurde das Berliner Opernhaus (1741-42) von Wenzeslaus Knobelsdorff (1697-1753) erbaut. Es handelt sich um einen kubischen, strenggeschlossenen Baukörper mit einem korinthischen Tempelvorbau. Der Zuschauerraum ist über einem ovalen Grundriss errichtet.

Das Hauptgeschoß des Hauses enthält ausser dem Zuschauerraum und der Bühne - nach italienischem Muster - noch den sogenannten Apollosaal, der den kleineren Festlichkeiten des Hofes diente, der aber auch durch Hebung des Parterres, mit dem Zuschauerraum zu einem einzigen weiten Saal vergrößert werden konnte. 1)

Siehe Bild Nr. 7 Anhang Seite 95

Das interessanteste Projekt, das in jenem Zeitraum, der uns hier beschäftigt, entstand, ist Friedrich Gillys (1772-1800) Entwurf für das Berliner Schauspielhaus von 1798. Er nimmt Ledoux' Idee einer amphitheatralischen Anlage auf, die sich stufenförmig aufbaut und als Grundriss den Dreiviertelkreis hat. Die Bühnenöffnung ist wie beim Theater in Besançon ein großer Halbkreisbogen nach Art antiker Arenatore. Bei einer späteren Überarbeitung des Entwurfs läßt er zwar dieses Motiv wieder fallen; was aber in allen Plänen als Charakteristikum bleibt, das ist der Schwung des Zuschauerraumes, den er nach aussen sichtbar werden läßt, ein Gedanke, den Semper wieder aufnimmt und bei seinem Hoftheaterentwurf für Dresden (1835) in die Wirklichkeit umsetzt.

Friedrich Gilly, der Lehrer Schinkels, hat auf seiner Reise nach Paris (1797) von 14 Theatern die Innenräume studiert und in Skizzen festgehalten. Das eigentliche Ergebnis seiner Reise war der Entwurf für das Berliner Theater.

1) Eine ähnliche Vorrichtung wurde 1772 in das Münchner Residenztheater von Cuvilliés eingebaut. Siehe Seite 36

Siehe Bild Nr. 8 Anhang Seite 96

"Gillys an sich prachtvoller Schauspielhausentwurf war - obwohl in mancher Hinsicht der erste moderne Theaterbau - noch ganz denkmalhaft aufgefasst." 1)

Leider blieb ihm die Verwirklichung dieser Bauaufgabe versagt, denn 1800 wurde sein Lehrer Langhans mit dem Auftrag betraut. Die wenigen Monate lang, die dem 28-jährigen bis zu seinem Tode blieben, führte er die technische Leitung am Bau des Schauspielhauses.

Das Theater von Karl Gotthard Langhans (1732-1808), das 1802 fertiggestellt wurde, brannte schon 1817 ab, und es sind nur noch einige alte Abbildungen vorhanden, die einen ungefähren Eindruck des Innenraums vermitteln können: Das Auditorium hatte drei Ränge, die nach oben zurückgestuft waren - jeder Rang war gegenüber dem vorhergehenden um etwa eine Sitzreihe schmaler. Auf diese Weise wurde erreicht, daß der Blick der Zuschauer nicht in die Tiefe stürzt, sondern langsam hinabgleitet. Langhans hatte an der Bühne eine dreiaxige reiche Proszeniumsarchitektur ausgebildet: die Balkone unterteilte er nicht durch Säulen, sondern unterstützte sie durch leichte Konsolen; durch die mittlere Hofloge schaffte er eine angenehme Unterbrechung der horizontalen Linien der Ränge. Das Berliner Schauspielhaus wäre am besten geeignet gewesen, um Vergleiche zum Nationaltheater in München zu ziehen, denn es wurde in dem Jahr fertiggestellt, in dem Fischer die ersten Entwürfe für München zeichnete. Aber, wie schon erwähnt, sind die Unterlagen zu dürftig, als dass sie eine Konfrontation erlauben.

Es darf angenommen werden, daß das Berliner Theater nicht von großer Qualität war, denn nach dem Brand von 1817 wurde es nicht, wie es beim Nationaltheater geschah, in der alten Form wieder aufgebaut; Schinkel ging bei seinem Entwurf völlig neue Wege. Es ist ausserdem bekannt, daß Langhans in der ganzen Anlage des Theaters noch dem barocken System anhing, das damals bereits als überaltet galt, und deshalb für die Grundrissform des Zuschauerraums die Ellipse gewählt hatte.

Diese Lösung verteidigt Langhans in seiner "Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neueren Schauspielhäusern in Rücksicht auf Akustische und Optische Grundsätze", bzw. er verurteilt in dieser Schrift jede andere Form, vor allem den Dreiviertelkreis, und gibt seinem Befremden darüber Ausdruck, "daß Männer, wie Louis und Soufflot, auf diesen Gedanken haben kommen können." Er ist der Meinung, daß bei einer elliptischen Form des Grundrisses "keine Verwirrung der Schallstrahlen" eintreten kann, "weil diese Strahlen beim Abprallen sich nicht begegnen können, sondern nach anderen Richtungen hin gebrochen werden..." Wie Vitruv davon im dritten Kapitel des 5. Buches sagt: In diesem Falle werden die ersten von dem getroffenen Anstoße

1) Hans Sedlmayr: "Verlust der Mitte", Ullstein-Buch Nr. 39, S.35

zurückgeworfenen Wellenkreise, alle folgenden verwirren." ¹⁾ Wohl gibt es in einem langgezogenen Raum weniger Schallbrennpunkte als in einem runden, aber man kann nie ohne weiteres sagen, daß ein elliptischer Grundriss günstiger sei, denn alle akustisch wirksamen Maßnahmen können letztlich nur richtig beurteilt werden, wenn man sie auf den ganzen Raum bezieht, in dem sie vorherrschen.

In diesem Zusammenhang ist ein kurzer Exkurs zu dem Thema Akustik notwendig, gehört sie doch seit jeher zu den wichtigsten Forderungen, die man an einen Theaterraum zu stellen hat. Ausserdem berühren wir damit einen wichtigen Punkt, der uns im Zusammenhang mit dem Nationaltheater nochmals beschäftigen wird.

Anfänglich zeigt die Entwicklung im Theaterbau, dass man den optischen Anforderungen mehr Beachtung schenkte als den akustischen.

Um 1840 untersuchte der italienische Graf Francesco Algarotti (1712-1764) den Zusammenhang zwischen Raumform und Akustik bei Theatergebäuden und stellte einige Regeln auf, die für lange Zeit nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich und England 2) Anwendung fanden.

Er ging von der Tragfähigkeit der menschlichen Stimme aus und errechnete eine natürliche Hörweite von 25 m. Dieses Maß entspricht gleichzeitig der optimalen Sichtentfernung. Nimmt man nun den Radius von 25 m und verlängert die Kreisenden auf jeder Seite um ca. 2,5 m, so gelangt man von selbst zu jener Kreisform der damaligen Zuschauerräume. Ein weiterer Punkt, der Beachtung verdient, ist die Ausbildung der Ränge. Algarotti stellte fest, daß es notwendig ist, daß Rangbrüstung und Rückwand konzentrisch verlaufen und nicht, wie es üblich war, nach hinten tiefer werden, denn sonst bilden sie keine einheitliche Resonanzfläche, die den Ton gleichmäßig wiedergibt und auch in die Höhe dringen lässt.

Die Schrift von Algarotti stellt eigentlich nur eine Weiterentwicklung der antiken Harmonielehre dar, wie sie Pollio Vitruvius in seinen Werken 3) festgelegt hat, denn schon dort wurde, entsprechend den Proportionen des pythagoräischen Rechtecks, das Verhältnis 6:8:5 für Breite, Tiefe und Höhe eines akustisch ausgewogenen Raums, als eine Art Faustregel aufgestellt. Diese Maßanordnungen finden wir bei vielen Theatern, ohne daß sie immer bewusst zur Anwendung gekommen sind. 4) Meist geschah die Raumgestaltung aus einem natürlichen Gefühl für günstige Raumformen und Proportionen.

1) Karl Gotthard Langhans: "Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neueren Schauspielhäusern in Rücksicht auf Akustische und Optische Grundsätze". Berlin 1800

2) Das Drury-Lane-Theatre in London, 1812 von B. Wyatt erbaut, wurde nach diesen Regeln konstruiert.

3) Pollio Vitruvius: "De architectura", 10 Bände, erschienen um Chr. Geb.

4) Auch die Mailänder Scala und das Nationaltheater sind in diesem Sinn erbaut. Fischer spricht sogar wie Algarotti über Sichtentfernung und Hörweite. Siehe Seite 59.

Ein besonderer Vorteil bei den alten Theatern sind die gewölbten Holzdecken, die sich als Resonanzboden auswirken.

Die theoretischen Schriften sind in der Zeit des Klassizismus besonders vielfältig, und jeder Architekt, der etwas auf sich hielt, hat seinen Beitrag dazu geleistet. So veröffentlichte z.B. Friedrich Weinbrenner (1766-1826), der Hofarchitekt in Karlsruhe war, eine Abhandlung "Über Theater in architektonischer Hinsicht", die sehr viel Beachtung fand, war er doch der Erbauer des 1807 begonnenen Karlsruher Theaters, das zu seiner Zeit im Rufe stand, eines der zweckmäßigsten und modernsten Theater Deutschlands zu sein. Sogar Goethe macht 1809 C.von Knebel in einem Brief auf Weinbrenners Schrift aufmerksam: "Ausserdem könnte ich allerley guten und erfreulichen Dingen Nachricht geben, die aber mit Augen gesehen seyn wollen. So ist z.B. ein kleines Programm über das Theater in architektonischer Hinsicht, mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters in Carlsruhe, durch Weinbrenner auf uns gekommen. Es verdient dieses Unternehmen alle Aufmerksamkeit und Achtung." 1)

Dieses Hoftheater ist zwar schon 1847 ausgebrannt, aber trotzdem geben die vorhandenen Pläne ein Bild bzw. eine Vergleichsmöglichkeit zum Nationaltheater.

Wie Fischer in seinem ursprünglichen Entwurf für den Münchner Bau, so hat auch Weinbrenner zwei seitliche Flügelbauten geplant. Der Mitteltrakt ist durch einen Säulenportikus hervorgehoben, der weder in seinen Proportionen, noch in der Ausgestaltung geglückt ist. Drei Zugänge führen in eine geräumige Vorhalle, von der aus die Treppen erreicht werden. Zuschauerraum, Bühnenhaus und Nebenräume sind noch nach barocker Art unter einem Dach zusammengefasst. Eine großzügige und moderne Linie zeigt sich in der neuen Form des Auditoriums, dem Dreiviertelkreis, und in der Anlage der Empfangsräume und Foyers.

Die große Linie, die das Grundrisskonzept bestimmt, ist von aussen in keiner Weise abzulesen; der Bau hat nicht die festliche Haltung eines Münchner Nationaltheaters.

Siehe Bild Nr. 9 Anhang Seite 96

In Stuttgart baut der Hofarchitekt Thouret das Hoftheater, das durch seinen Maßstab und durch die Zersplitterung der Baumasse keine großzügige Anlage ergibt. Der Innenraum zeigt einen amphitheatralischen Aufbau, ähnlich wie das Mainzer Theater von dem Weinbrenner-Schüler Georg Moller, das von 1829-1832 erbaut wurde. Beide Häuser gehen in ihrer Halbkreisanlage auf das Theater von Pietro Sangiogi von 1821 zurück. Das Bemerkenswerte an Mollers Bau ist, dass er die Rundung des Zuschauerraumes nach aussen sichtbar werden läßt, eine Idee, wie wir sie zum ersten Male 1771 bei einem Entwurf Ferrareses gesehen haben und die auch von Gilly 1797 für das

1) Arthur Valdenaire: "Friedrich Weinbrenner", Karlsruhe 1934, S.208.

Berliner Schauspielhaus vorgeschlagen wurde. Aber erst bei Sempers Schauspielhaus in Dresden 1) bekommt diese Idee ihre verbindliche Form. Von hier aus gehen dann die Bestrebungen einer Bühnenreform, auf die an anderer Stelle noch näher eingegangen werden muß. 2)

Das wichtigste Theater, das vor Sempers Bau entstanden ist, soll noch besprochen werden, obwohl es nach dem Nationaltheater erbaut wurde: Es ist Schinkels Berliner Schauspielhaus (1819-1821), das zu den bedeutungsvollsten Planschöpfungen des Klassizismus überhaupt gerechnet wird.

Friedrich Schinkel (1781-1841), ein Anhänger der klassischen Kunst, suchte gestalterische Anknüpfungspunkte und architektonische Beziehungen zum griechischen Theater herzustellen. Neben der äusseren Gestaltung des Theaterbaus, sind es vor allem auch Reformen des Bühnenbildes und der Bühnenanlage, die er anstrebte; doch leider war es Schinkel nicht vergönnt, seine Ideen in die Wirklichkeit umzusetzen. Nur seine neuartige Lösung des Übergangs vom Zuschauerraum zur Bühne, nämlich sein "verlängertes Proszenium", konnte er beim Berliner Schauspielhaus ausführen.

Die äussere Erscheinung mit der wirkungsvollen Freitreppe vor dem Portikus, der Betonung von Theaterraum und Bühnenhaus durch das oberste Giebfeld und die großangelegte Rückstaffelung der Baumassen, zeigt eine Steigerung des Gebäudes ins Theatralisch-Monumentale.

Siehe Bild Nr. 10 Anhang Seite 96

Wohl vermag die Art, wie der Bau sich darstellt, dem Betrachter einen imposanten Eindruck zu vermitteln, unterzieht man sich aber der Mühe, seine Grundrisslösung zu studieren, so stellt man fest, daß jede große Linie fehlt, daß die Räume ineinander verschachtelt sind, und daß Weinbrenners scharfe Kritik an diesem Bau ihre Berechtigung hat, denn die äussere Erscheinung geht auf Kosten der inneren Organisation. 3)

"Schinkels Schauspielhaus in Berlin, das manche entscheidenden und für die Folgezeit verbindlichen Neuerungen bringt, hat bei weitem nicht die Sicherheit der geistigen Haltung wie sein altes Museum von 1824. An diesem ist die Säulenhalle eins mit der tragenden Idee des Gebäudes, innere Notwendigkeit, dort war sie eine konventionelle Geste. Vor allem aber zeigt der Bau eine seelische Kühle, die der Idee des Theaters tief widerspricht. Bezeichnend, daß er im Inneren auf mondig-kühle Töne - Blau und Silber - gestimmt war, während alle Theater der Blütezeit an dem barocken, sinnlichen und prächtigen Dreiklang von Rot, Gold und Weiß festhalten werden." 4) 5)

1) Entwurf 1835, erbaut 1841

2) Siehe Seite 35.

3) Valdenaire: "Friedrich Weinbrenner", a.a.O., Seite 221

4) Sedlmayr: "Verlust der Mitte", a.a.O., Seite 25

5) Den Farbklang Rot-Weiß-Gold gab Fischer dem Nationaltheater

Da später die Frage gestellt werden muß, welche Forderungen man heute an einen Theaterbau richtet, müssen wir noch einen zweiten Schritt über die Schaffenszeit Karl von Fischers hinaus tun, um die Schöpfungen Gottfried Sempers (1803-1879) zu betrachten, denn von ihm aus erfährt das Theater wichtige Impulse, die auch jetzt noch wirksam sind:

Wir haben schon bei Gillys Entwurf erwähnt, daß die Idee, die Form des amphitheatralischen Auditoriums nach aussen in Erscheinung treten zu lassen, erst bei Semper ausgeführt wurde, so daß ein Theatertypus entstand, der bestimmend geworden ist.

H. Beenken sagt darüber, daß das Neue, das Sempers berühmter Bau der Oper in Dresden in reifer Form verwirklicht habe, weniger in seiner räumlichen Anordnung und äusseren Gestalt liege 1), als vielmehr "in dem Erscheinen dieses synthetischen, allsinnlichen und dionysischen Elements. Es war einer der wirklich epochemachenden Bauten des Jahrhunderts." 2)

Sempers Absichten hinsichtlich einer Bühnenreform gingen, wie die Schinkels, dahin, die antike Szene wieder aufleben zu lassen, ohne aber die Dekorationsbühne ganz wegfallen zu lassen. Diese soll sich hinter einer relativ engen Bühnenöffnung ausdehnen. Das eigentliche Bühnengeschehen soll sich aber auf der Vorderbühne vollziehen. Semper sagt darüber: "Nicht wegzuleugnen ist z.B. der Vorteil, den diese Einrichtung des 'Proszeniums' gewährt, daß eine weit größere Mannigfaltigkeit szenischer Kombinationen möglich wird. Bei Prologen und Epilogen können die auftretenden Personen vor dem eigentlichen Vorhang auftreten und noch vor dem Aufziehen des letzteren und dem dadurch bezeichneten Eröffnen der eigentlichen Darstellung oder nach dessen Herabfallen sich durch die Seitentür der Proszeniumswand zurückziehen. Bei Lustspielen und bei Darstellungen unbestimmter innerer Räumlichkeiten von Palästen, Hallen usw. reicht der Raum vor dem Vorhang zur Abwicklung ganzer Szenen, ja selbst oft - z.B. in französischen Dramen - ganzer Vorstellungen aus. Durch das Aufziehen des Vorhangs würde bei vorkommenden Fällen der Blick in das Innere des Palastes, in den Vorhof desselben, in Gärten, in Straßen oder auf das Meer eröffnet." 3)

Semper sucht also eine Mischform zwischen antiker Bühne und Dekorationsbühne - halb Raum- halb Guckkastenbühne - zu erreichen, die in mancher Hinsicht an die englische Renaissancebühne, die "Shakespeare-Bühne", erinnert. 4)

Leider konnte auch Semper nur wenige seiner Ideen ausführen. Die meisten Reformen blieben nur auf dem Papier. Dafür haben aber andere nach seinen Plänen das Bayreuther Festspielhaus errichtet. Nach dem Scheitern des Münchner Festspielhaus-Projekts 5) ging Wagner daran, zusammen mit dem Architekten

1) Bekanntlich gibt es zahlreiche Vorbilder für diese Form.

2) H. Beenken: "Das 19. Jh. in der deutschen Kunst", München 1944.

3) Richard Wagner: "Das Kunstwerk der Zukunft", 1850, Seite 122.

4) Siehe Seite 71

5) Siehe Seite 72

O. Brückwald, 1876 ein eigenes Haus für seine Musikdramen zu erbauen. Man gab dem Zuschauerraum eine Segmentfläche, die leicht ansteigt, um allen Besuchern eine gute Sicht zur Bühne zu gewähren. Eine der äusseren Segmentbogenlinie folgende Logenreihe, schließt die amphitheatralische Anlage hinten ab. Darüber ist noch eine kleine Galerie aufgesetzt. Das Fassungsvermögen des Festspielhauses beträgt 1645 Personen.

Abschließend seien nochmals kurz die Theatertypen, die im Klassizismus gebaut wurden, zusammengefasst: Wir hatten erstens das italienische Logenhaus, wie es vor allem von der Mailänder Scala repräsentiert wird, kennengelernt, zweitens das französische Rangtheater, in Anlehnung einmal an das Amphitheater (z.B. Besançon), sowie zum anderen an das italienische Logenhaus (z.B. Odeon in Paris). Drittens haben wir die Ausprägungen des deutschen Theaterbaus gesehen, die sich entweder nach dem Logen- oder Logenrangtheater orientierten, wie etwa das Münchner Nationaltheater, oder sich an das antike Theater bzw. Renaissancetheater anlehnten (Festspielhaus Bayreuth).

Bei der späteren Betrachtung der heutigen Gestaltungsprobleme beim Theaterbau, im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau des Nationaltheaters in München, werden wir auf die zwei Grundformen von Logen- bzw. Logenrangtheater und amphitheatralischer Anlage zurückkommen.

Siehe Bild Nr. 11 Anhang Seite 97

II. K a p i t e l

Die dramatische Kunst um 1800: a) Oper
b) Schauspiel
c) Darstellungsstil

- a) Auf dem Gebiet der Oper wurde die entscheidende Reform durch Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) herbeigeführt. Die Opern, die vor Gluck geschrieben wurden, lagen in der Richtung etwa des "Idomeneo" von Mozart. Sie bestanden aus einer Aneinanderreihung von einzelnen Arien, die durch unbedeutende, meist hastig vorgetragene Rezitative verbunden waren; im Rezitativ hatte der Dichter den Vorrang, in der Arie der Komponist.

Was Gluck vorschwebte, war die Einheit des Kunstwerks, war die große Linienführung. "Ich setze mir vor", sagt er in seinem Vorwort zur Alkestis, "alle Mißbräuche zu vermeiden, die in die italienische Oper durch falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu große Nachgiebigkeit der Komponisten eingedrungen sind und die das schönste und prächtigste Schauspiel zur Lächerlichkeit und Langweiligkeit herabgewürdigt haben. Ich war darauf bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, der Dichtung zu dienen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch unnützen Zierat erkältend zu wirken... Ich glaubte meine größte Mühe auf eine schöne Einfachheit richten zu müssen.... Ich vermied es mit technischer Schwierigkeit auf Kosten der Klarheit zu prunken, und es gibt keine technische Regel, die ich nicht der Wirkung zu opfern bereit gewesen wäre." 1)

In Cazabigi fand Gluck den Textdichter, der ihm eine Dichtung in die Hände gab, die an die Stelle der traditionellen Intrigenhandlung den Ausdruck großer einfacher Begebenheiten und Gefühle setzte. Das erste gemeinsame Werk war "Orpheus und Euridice" (1762), dem dann "Alceste" und "Paris und Helena" (1770) folgten.

Das Wesentliche in Glucks Reform liegt in ihrem Streben nach dramatischer Klarheit. Darum wird bei ihm der Ziergesang durch die melodisch-dramatische Kunst ersetzt, das Secco-Rezitativ wird von dem Accompagnato-Rezitativ abgelöst, an Stelle der schematischen Orchesterritornelle steht das charakteristische Zwischenspiel und statt des "Arienbündels" der Barockoper stehen die Ariosi, die sich der dramatischen Szene nähern. Gluck legte besonderen Wert auf eine sinngemäße Deklamation und auf die Beteiligung des Chores am dramatischen Ablauf der Handlung: Alles wird auf die Kongruenz von Dichtung und Musik abgestimmt.

Eine zweite Gruppe von Reformopern schrieb Gluck für Paris, wo sich alsbald ein heißer Kampf zwischen seinen Anhängern und denen Piccinis, dem Vertreter des italienischen Operntypus, entspann. Gluck ging in diesem Kampf als Sieger hervor, denn Piccini bekannte sich durch seine eigenen Werke zu Glucks Stil. Glucks bedeutendste Werke aus dieser Zeit sind die "Iphigenie in Aulis" (1774), "Armida" (1777), "Iphigenie auf Tauris" (1779) und "Echo und Narziss".

Zwei Jahre nach der Uraufführung von Glucks "Opheus" ist Winkelmanns "Geschichte der Kunst des Altertums" (1764)

1) Das Vorwort zu "Alceste" hat Gluck 1767 geschrieben.

erschienen, in der wir Worte lesen, die wir ohne Bedenken auf die Werke Glucks anwenden dürfen, weil sie aus demselben Geist der Antike geboren sind und an Darstellungen der Bildenden Kunst dieselbe lautere Schönheit preisen, die Gluck in seiner Musik verwirklicht hat: 1)

"Der Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einfachheit und Einfalt mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch ... Diejenige Harmonie, welche unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen."

Winkelmann hat bei diesen Worten die antike Skulptur im Sinn. Aber eben diese Worte decken sich vollkommen mit dem Programm des Vorworts zu "Alkestis".

Trotz Glucks großem Beispiel gelang es Haydn (1732-1809) nicht, bei aller spezifischen Opernbegabung, auf diesem Gebiet eine aussergewöhnliche Leistung zu vollbringen. Seine Opern sind ganz im italienischen Stil gehalten, die Texte sind handlungsarm und platt. Da in seiner Heimat die italienische Sprache weit verbreitet war, dachte niemand daran, seine Werke zu übersetzen, zumal ausserdem genügend deutsche Singspiele vorhanden waren. So ist Haydn trotz seines umfangreichen dramatischen Werks von 24 Opern, die etwa gleichmäßig auf die opera seria und die opera buffa verteilt sind, auf diesem Gebiet zu einem Nachzüglicher geworden, der zu seiner Zeit, als die nationale Bewegung schon stark war, seine Opern noch im Stil des Rokoko schuf.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ist das zweite große stilbildende Beispiel der deutschen Oper. Von dem umfangreichen Operngut, das von der Renaissance bis in das 18. Jh. reicht, sind um 1800 die Werke Mozarts die einzigen, die dauernd im Repertoire der großen Theater zu finden sind.

Seine Werke kann man, um die Übersicht zu erleichtern, in drei Gruppen einteilen: Einmal ist da der italienische Typus, zu dem in erster Linie die Frühwerke gehören. 2) Beim zweiten Typus, dem deutschen Operntypus, zeigen sich Mozarts Bemühungen um die Schaffung eines deutschen Singspiels, wie es von J.A. Hiller (1728-1804) angeregt worden war.

"Die Entführung aus dem Serail" ist Mozarts erstes geschlossenes Meisterwerk auf diesem Gebiet. Es ist genial im Aufbau,

-
- 1) J.J. Winkelmann: "Geschichte der Kunst des Altertums", 1764
 - 2) Diese Opern gehören teils der buffa-, teils der seria-Spielart an. Die Hauptwerke sind: "Ascanio in Alba", "Il sogno di Scipione", "Lucio Silla", "La finta semplice", "La finta giardiniera", "Titus", "Idomeneo" - Uraufführung in München.

wie auch in der Charakterisierung namentlich der Buffofiguren (Osmin) und in der Andeutung des exotischen Milieus. Dennoch sind in dieser Oper Mozarts neue Ideen, die sich gegen den zum Italienischen tendierenden Zeitgeschmack wenden, noch nicht restlos durchgeführt. Dagegen ist das Ideal einer ausgesprochen deutschen Oper in der Zauberflöte erreicht. Hier ist der Reichtum an musikalischen Formen ebenso erstaunlich wie die Fülle melodischer Einfälle.

Seine künstlerischen Absichten hat Mozart in folgenden Worten zum Ausdruck gebracht: "Bei der opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall, mit allem Elend was das Buch anbelangt, (sogar in Paris, wo ich selbst ein Zeuge war)? Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergisst. Umsomehr muß ja eine opera gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort einem elenden Reim zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Wert der theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen, oder ganze Strophen, die des Komponisten ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime, des Reims wegen, das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mit-samt der Musik zugrunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phönix zusammenkommen. Wenn wir Komponisten immer so getreu unseren strengen Regeln folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik als sie untaugliche Bücheln verfertigen." 1)

Mozarts Wunsch war es, der "deutschen Nationalbühne in der Musik emporzuhelfen", und er schrieb nach einem Besuch in München am 2. Oktober 1777 an seinen Vater: "Originalstücke haben sie nicht. Eine deutsche opera seria möchten sie auch bald geben - und man wünscht, daß ich sie komponierte". 2)

Mozarts Bedeutung und seine eigentliche Aufgabe für die deutsche Oper liegt in der dritten Operngruppe, die den "Verschmelzungstypus" bringt. Im "Figaro" gelingt ihm die restlose Verschmelzung deutscher und romanischer Elemente, das ideale Ineinander von Inhalt und Form. Im "Don Giovanni" hat er die letzte Höhe erreicht; hier gestaltet er den Kosmos der menschlichen Seele, nicht den rational gestalteten "Affekt" der Barockoper.

"Was ist Genie anders", sagt Goethe in der "Italienischen Reise", "als jene produktive Kraft, wodurch Taten erstehen, die vor Gott und Natur sich zeigen können und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die

1) "Briefe von W.A.Mozart", herausgegeben von Schiedermair, München 1926

2) G.J.Wolf: "Das kurfürstliche München", München 1930, S.309

von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte."

Trotz der Bedeutung von Glucks "Reformwerk" blieben seine Neuerungen doch vorwiegend auf die äussere Form der Oper beschränkt; dies änderte sich erst in dem Augenblick, als Mozart die inhaltliche Reform bis zum Eindringen einer neuen Mythologie fortführte und ihr durch seinen Geist jene einmalige Frische verlieh.

Die erste Revolutionsepoche wird durch Ludwig van Beethoven (1770-1827) abgeschlossen. Seine einzige Oper, der "Fidelio", übertrifft alle anderen Revolutionsopern, so daß durch dieses Werk die ganze Richtung ihr natürliches Ende findet.

Beethoven hat in dieser Oper mehr Wert auf das sittliche Problem, die hohe Ethik der Gattenliebe, als auf die dramatische Wirkung gelegt.

Die Romantik wird die geistige Grundlage zu einer Wandlung der ästhetischen Gesetze der Oper. Das Grundgerüst der Oper - Arie und Rezitativ - bleibt weiterhin erhalten, doch zeigt sich schon bei Carl Maria von Weber (1786-1826) die Neigung, die Erweiterung der Arie zur dramatischen Szene durchzusetzen. Ein Schritt weiter führt zu Richard Wagner (1813-1883), der aus den Szenen, die sowohl einer strengen, als auch absoluten und dramatischen Gliederung gehorchen, ein Musikdrama entstehen lässt; Wagners Reform will das "Gesamtkunstwerk".

Die ältere Form der "Nummernoper" ist durch seine Werke keineswegs gegenstandslos geworden. Der von vielen Komponisten versuchte Ausgleich zwischen beiden Formen kann als das eigentliche Ideal einer Oper bezeichnet werden; in der guten Oper wird die Arie in Form der dramatischen Szene mit dem sparsam verwendeten und dann um so wirkungsvolleren Leitmotiv verbunden, das die direkte Beziehung zwischen Musik und Drama herstellt.

- b) Die Musik der Goethezeit, vor allem die Oper, veranlasste die Dichter, sich mit ihr auseinanderzusetzen und sich zum Teil auch von ihr anregen zu lassen. Auch diejenigen deutschen Dichter, die nicht Stellung nehmen zu den Reformbestrebungen der Musik, zeigen doch in ihrem Schaffen dieselben geistigen Grundlagen wie die zeitgenössischen Komponisten.

Schon Lessing hatte in seinem "Laokoon" vorausgesehen, daß durch die Verbindung der "aufeinanderfolgenden, natürlichen Zeichen" der Musik ein besonders vollkommenes Kunstwerk erzielt werden müsse. Weder die italienische noch die französische Oper hätten allerdings diesen Idealfall erreicht; denn es sei ein Fehler, daß die eine Kunst stets nur als "Hilfskunst" der anderen betrachtet werde, statt daß "die eine der anderen soviel nachgibt als möglich".

Glucks "Orpheus" wurde im Jahre 1762 uraufgeführt, also zu einer Zeit, da Lessing in Deutschland das Theater mit scharfer Kritik und mit seinen Mustertragödien reformierte. Lessing hatte dabei auf die aristotelische Poetik zurückgegriffen und gemeint, im Geist der Griechen zu wirken. Auch Gluck war überzeugt, die antike Tragödie erneuert zu haben. Ein Wort,

das Glück ebenso gern aussprach wie "antik", war das Wort "Natur". Von seiner "Alkestis" rühmte er, sie stimme mit allen Grundsätzen der Natur, die keiner Mode unterworfen, seien, überein. Auch Lessing wollte nichts als "Natur" und brachte dadurch einen bis dahin noch nicht dagewesenen Realismus in der Charakterzeichnung seiner Figuren und entfernte dadurch sein Drama vom Drama der Griechen, dem er es angleichen wollte.

Besonders groß war Glucks Einfluß auf Herder, der ihn als den "Retter der reinen musikalischen Empfindung" begrüßt und ihm den Text "Brutus" anbietet, desgleichen auf Wieland, der ihm schreibt, er wünsche sehnlichst ein lyrisches Werk zu vollbringen, das wert wäre, von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen; Goethe unterzog sich der Mühe, die Gluckschen Opern in Bezug auf ihren Rhythmus zu analysieren.

1789, also eineinhalb Jahrzehnte nach Glucks "Iphigenie in Aulis", bearbeitet auch Schiller diesen Stoff und zeigt eine starke Beeinflussung durch die Oper.

Schiller geht in seiner Beurteilung der Oper so weit, sich von ihr eine Erneuerung der Tragödie und deren Darstellung auf der Bühne zu erhoffen; er schreibt an Goethe: "Wenn das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird, wie ich nicht zweifle, so müsste man die Reform beim Drama anfangen und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht schaffen; Und die, deucht mir, möchte unter anderem am besten durch die Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in alle dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten. Ich habe mir diesen Begriff des Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde. Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswirken sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideal auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis: hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freies Spiel, weil Musik es begleitet und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

1)

Goethe antwortet: "Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einem hohen Grad gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas

1) Brief von Schiller an Goethe; vom 29. Dezember 1797 aus "Theaterbriefe" von Dietmar, Berlin 1935.

Ähnliches vereitelt."

Bei Goethe reichen die Beziehungen zum Theater von dem Puppentheater seiner Kindheit und dem Theatererlebnis, das ihm das alte Frankfurter Komödienhaus vermittelte, über die Gastspiele der französischen Schauspielertruppen während der Besatzungszeit der Franzosen bis zu der von Herder angeregten Beschäftigung mit Shakespeare. In Weimar war es zunächst das Liebhabertheater bei Hofe, das ihn anzog und in dem er selbst mehrfach als Darsteller auftrat. 1)

1791 wurde Goethe die Leitung des Weimarer Hoftheaters übertragen, Obwohl er fast alle Werke des heutigen "klassischen Repertoires" auf die dortige Bühne brachte, mußte er doch Konzessionen machen an den Publikumsgeschmack, denn der Widerhall der großen Dichtung blieb auf einen kleinen Kreis beschränkt; das breite Publikum las Ritterromane und sah gern Ritterstücke. Goethe machte die Weimarer Bühne zwar zur Stätte fast aller Uraufführungen der Schiller'schen Dramen aus dessen reifster Zeit und der eigenen bedeutendsten Werke, aber es überwiegen eben doch die Stücke, die dem Publikumsgeschmack entgegenkommen und dies, obwohl es ihm gelungen war, dem Weimarer Theater eine "ideale" Richtung zu geben. Seine Bühne hatte damals viele begabte Schauspieler erhalten und man war in Weimar - im Gegensatz zu anderen Städten - bemüht, "nur vor einem kleinen, genugsam gebildeten Publikum zu spielen, dessen Geschmack wir befriedigen konnten, ja wir durften manches versuchen, uns selbst und unsere Zuschauer in einem höheren Sinn zu bilden" 2), wie Goethe es selbst ausdrückt. In diesen Bestrebungen weiß er sich von Schiller unterstützt, der in seiner "Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" dieses Thema ausführlich behandelt.

Für seine Darsteller verfasste Goethe 1803 die "Regeln für Schauspieler", nach denen sich alle Mitglieder seines Ensembles richten sollten. Diese Vorschriften zwangen den Schauspieler in eine gewisse Enge. Es bestand ständig die Gefahr, daß die Künstler dadurch, daß man sie der freien Bewegung beraubte, die Bühne in die Konvention der französischen Theater zurückführten.

- c) Die französisch-klassizistische Schauspielkunst, die von der Neuberin übernommen worden war und die bis etwa 1770 dominierte, wirkte sich auch noch später in einigen Zügen auf den deutschen Bühnen aus. Charakteristisch für die französische Sprechweise war ein plötzliches Aufschreien oder Steigern der Rede zum höchsten Pathos und dann ein plötzliches Absinkenlassen des Tons.

Eine Abweichung von der französischen Diktion ergab sich bei deren Nachahmung in Deutschland durch die Verschiedenheit der Sprache. Der im Französischen majestätisch klingende Alexandriner erschien im Deutschen hölzern und schwerfällig.

1) Er spielte z.B. den Orest in der "Iphigenie" 1779

2) Robert Proeltz: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst", Leipzig 1900, S. 279.

Das hochgespannte Pathos wurde hier falsch und hohl. Das Tremolieren artete auf den deutschen Bühnen in weinerliches Schluchzen aus. Die Leipziger Schule pflegte diesen Deklamationsstil auch noch zu einer Zeit, als Schönmann, der ursprünglich ein Mitglied der Truppe der Neuberin war, die Hamburger Schule begründete. Ackermann, Ekhof und vor allem Schröder selbst waren die Stützen dieses Instituts, das als Reaktion auf die Unnatur sich unter englischem Einfluß um eine gesunde Wirklichkeitsdarstellung bestrebt zeigte und den "Natürlichkeitsstil" entwickelte.

In einer Beschreibung von Schröders Darstellungskunst heißt es, daß er immer sehr natürlich sprach. Er überlud komische Rollen nicht, um das Publikum zum Lachen zu reizen. "Er ist nie ausser seiner Rolle, diese ist ganz in seine Seele verwebt ... Die ganze Rolle scheint ihn nichts zu kosten, wie die Worte, die er vom Dichter empfing. Es ist ihm alles leicht, wie von der Natur gegeben; alles ist sein eigen, selbst das, was er von der Kunst erhielt, auch die Gedanken und Worte des Dichters". 1)

Ein solcher Schauspielstil forderte Persönlichkeiten und führte bei Durchschnittsschauspielern, die nicht charakterisieren konnten und nur ihre eigene schwache Individualität wiederzugeben vermochten, zur Verflachung. Gegen diese Oberflächlichkeit baute Goethe eine deutsche idealistische Schulschule der Schauspielkunst auf.

In den ersten Jahren seiner Weimarer Theaterdirektion hatte er den "natürlichen" Darstellungsstil noch geduldet. Aber gleichzeitig mit seiner Hinwendung zu einer idealistischen Kunstlehre zeigte sich auch eine Wandlung seiner Auffassung von Theater- und Schauspielkunst. Die Erstaufführung des "Wallenstein" (1798/99) zeugt zum erstenmal von den neuen Absichten des Dichters. Gemeinsam mit Schiller arbeitete Goethe in den folgenden Jahren an der Ausbildung einer klassischen Theaterkunst. In einer kleinen Schrift "Einige Szenen aus 'Mahomet' nach Voltaire" gibt Goethe selbst die Vorbilder an, die ihn anregten und ihm halfen, seinen eigenen Schauspielstil zu finden und auszubilden.

Zunächst erwähnt er die klassische französische Kunst mit der Bemerkung, daß kein Freund des deutschen Theaters den Aufsatz von Wilhelm von Humboldt "Über die gegenwärtige französische tragische Bühne" lese, ohne zu wünschen, "dass unbeschadet des Originalgangs, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf die unsrigen herübergeleitet werden möchte." Das was man im ganzen wünsche, besitze man im einzelnen schon, wie Ifflands Spiel bewaise.

Als weiteres Bildungsmittel hebt er hervor, daß das tragische Theater durch Versifikation vom Lustspiel entfernt werden müsse.

Goethe übernahm das Prinzip der französischen Schauspielschule, von der Humboldt sagt, daß der Darsteller mehr Deklamator seiner Rolle als Spieler sei, daß er strenger dabei

1) P.Smekal: "Das alte Burgtheater", Wien 1926, S.26.

bliebe, seine Rolle herzusagen und mit Gebärden zu begleiten.

Von Ifflands Gastspiel in Weimar (1796) war Goethe so stark beeindruckt, daß er diesen Zeitpunkt als den Beginn der zweiten Periode des Weimarer Theaters bezeichnet. Iffland war ein Bewunderer Schröders und ein Anhänger der natürlichen Schauspielkunst - allerdings in gemäßigerer Form als Schröder.

Nach Ifflands Gastspiel formulierte Goethe 1802 seine Ansicht über die Schauspieler in der Abhandlung über das "Weimarer Theater"; er spricht darin von der Notwendigkeit, daß der Schauspieler seine eigene Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umgestalten lernen müsse, daß es von ihm abhinge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.

Einige Merkmale des Ifflandschen Stils, z.B. die Tonmalerei, wurden denn auch von einigen Schauspielern des Weimarer Theaters übernommen. Die Vorschriften, die Goethe seinem Ensemble gab, waren so streng, daß sie dem Schauspieler keine eigene Gestaltungsmöglichkeit mehr ließen. Daß schließlich im Lauf der Zeit die Inszenierungen darunter gelitten haben, läßt sich aus der Frage entnehmen, die der berühmte Esslair an den jüngeren Genast richtete: "Spielt Herr von Goethe immer noch Schach mit seinen Schauspielern? Nun, ich meine, ob sie immer noch dastehen müssen, wo er sie hinstellt?" 1)

Die verschiedenen Schulen - Natürlichkeitsstil und idealistischer Stil - lassen sich in ihrer Weiterentwicklung im Verlauf des 19. Jhs. nicht mehr scharf trennen, denn die Schauspieler, die von einem Ensemble zum anderen wechselten, vermischten die Stilrichtung. "Truppen" im ursprünglichen Sinn gab es keine mehr. Es entwickelte sich auch eine neue Auffassung von der Technik der Inszenierung, in deren Folge der Regisseur entstand. Dieses Amt war meist mit älteren Schauspielern besetzt; seine bedeutendsten Repräsentanten waren aber keine Theaterfachleute sondern Schriftsteller, Maler, Musiker.

Trotz der aufstrebenden Entwicklung, die die Bühnenkunst im 19. Jh. erlebte, wurden doch immer wieder Stimmen laut, die scharfe Kritik an den zeitgenössischen Theatern übten. Eine davon gehörte Grillparzer:

"Trotz allem Bemühen eurer Bühnenberater
Fehlen noch drei Dinge zum deutschen Theater,
Danach seht euch zum Schluss noch um:
Schauspieler, Dichter, Publikum."

1) Proeltz: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst",
a.a.O., S. 310.

III. K a p i t e l

Das Theater in München: a) Soziale und kulturelle Situation
b) Oper und Schauspiel
c) Theatergebäude und Theaterentwürfe

- a) Die vorangegangenen Darlegungen haben die Vorbedingungen geschaffen für die Betrachtungen des Theaterwesens in München. Um seine Unterschiede zu anderen Städten begreifen zu können, ist es notwendig, sich über die sozialen Gegebenheiten zu orientieren und insbesondere auf die Mentalität des Münchner Theaterpublikums einzugehen.

Im 18. Jh. hatte die Bevölkerung der bayerischen Residenz noch einen durchaus bäuerlichen Charakter. Die Stadt bot das Bild einer ländlichen Kleinstadt. Die breite Masse setzte sich aus kleinen Handwerkern und Gewerbetreibenden zusammen, die bäuerlich in sich verschlossen und derb waren und die ohne geistige Bedürfnisse in sorgloser Gemächlichkeit ihrem Tagewerk nachgingen.

Ein geselliges häusliches Leben, immer ein Zeichen höherer Kultur, wurde nicht gepflegt. "Ich glaube nicht unrecht zu haben", schreibt Christian Müller 1), "wenn ich das gesellige Leben der Münchner im ganzen nicht preise. Es hat etwas Trockenes, Einförmiges, Kaltes und Ungraziöses, was nicht wohl tut. Schöne Geselligkeit und Freudigkeit ist ja überhaupt keiner von den Volkscharakterzügen im bayerischen Flachland. Was kann aus der Vernachlässigung äusserer Formen, aus Trockenheit, Bequemlichkeit und Kälte des Gefühls von Seiten der Männer und aus dem Mangel an Gemüts- und Geistesbildung, aus dem hämischen Intoleranzsinne und der allzu großen Nachsichtigkeit von Seiten der Frauen Schönes und Erfreuliches für das gesellige Leben entstehen?"

Von der ungeheuren Entwicklung, die die Stadt durch seine kunstsinnigen Fürsten erlebte, blieb der Bürger lange unberührt.

Georg Jakob Wolff 2), ein hervorragender Kenner der Münchner Entwicklung, mußte deshalb feststellen, als er "das Fazit aus dem Gang durch hundert Jahre Münchner Lebens" zog, daß die bürgerliche Mittelschicht "von kaum zu verstehender Entwicklungsarmut ein ganzes, geschlagenes Jahrhundert hindurch" blieb. "Nicht als ob es diesem sozialen Gepräge an Talent und Begabung gebräche. Es fehlt ihm nicht an Einfällen, nicht an Humor und prächtigen Charaktereigenschaften, aber es mangelt ihm an Initiative und Aktivität, die Lebhaftigkeit im Denken und in den Entschlüssen".

Über den Münchner Bürger sagt Wolff: "Und viel weiter als an Feste, Trinken und Partikularpolitik hat er, über seine persönlichen und familiären Angelegenheiten hinaus, in seiner Allgemeinheit kaum gedacht."

Berücksichtigt man also die schwerfällige und allen Veränderungen zunächst völlig unzugängliche Natur des Bürgertums, so lernt man erst die Initiative der bayerischen Fürsten schätzen, der es - dieser Mentalität zum Trotz - gelang, das kulturelle Niveau auf jene Höhe zu heben, die München

1) Christian Müller: "München unter König Maximilian I." Mainz 1816 Seite 338

2) Georg Jakob Wolff: "Ein Jahrhundert München. 1800-1900." München 1922, Seite 374.

seinen Ruf als Kunststadt verschaffte. Von der Bevölkerung ernteten sie dafür keinen Dank, denn der heimatstolze Münchner verzieh es seinem Herrscher nicht, daß er zur Erreichung seiner kulturellen Ambitionen auswärtige Künstler berief. Baron von Baranoff schrieb 1808 an Thiersch einen Brief, der davon Zeugnis ablegt: "Aus dem gelehrten Auslande ruft man gelehrte Männer herbei, die, gut besoldet, als Aufklärer der einfältigen Nation auftreten, gewaltige Anstalten machen und von ihrer Höhe herab alle Triebfedern in Bewegung setzen, um das dumme Völkchen mit Gewalt klug zu machen." 1)

Es entstand eine bittere Feindschaft zwischen einem kleineren Kreis von geistig Interessierten und der Münchner Bevölkerung, die sich bewußt und eigensinnig gegen alles auflehnte, was an Kultur von aussen an sie herangetragen wurde; Es bildeten sich auf diese Weise zwei Lager, die man gemeinhin in Alt- und Neumünchen unterschied: "Dort ist der Ausdruck des Geistigen, der Kunst der Zeit, das Ebenmaß und der Komfort des Raumes; hier ist es winkelig und voller Erker, eng und handwerksmäßig". 2)

Unter diesem Zwiespalt hatte, im Verhältnis zu den anderen Künsten, das Theater besonders zu leiden, wendet es sich doch mit seinen Aufführungen naturgemäß an die gesamte Öffentlichkeit, deren Zustimmung oder Ablehnung den Spielplan bestimmt.

Eine weitere Misere war, daß der Hof Ende des 18.Jhs. das Interesse und die Freude am Theater verlor, nachdem alle Versuche, das Niveau zu heben, fehlgeschlagen waren. Im Lauf der Zeit musste sich die Bevölkerung schließlich doch dem immer reger werdenden geistigen und wirtschaftlichen Leben der Stadt anpassen, so daß der Kreis der geistig Interessierten jährlich größer wurde.

Auch in städtebaulicher Hinsicht erlebte München einen gewaltigen Umschwung: Am 7. Oktober 1795 erklärte der Kurfürst Karl Theodor, München habe aufgehört, eine Festung zu sein. Dies bedeutete, daß die Stadt ihre Mauern sprengen musste, denn es fehlte an Raum, um die Bevölkerung, die stark angewachsen war, aufnehmen zu können. Die Stadterweiterung vollzog sich auf den freien Feldern vor den Toren in so großzügiger Weise, daß München dadurch zu einer Großstadt aufrückte. "So erlebte München einen umgekehrten Entwicklungsgang. Die Bevölkerung mußte allmählich in ihr steinernes Kleid hineinwachsen. In München wurde erst ein großartiges Kunstleben begründet, als Kopf eines künstlichen Körpers, in dessen Adern das ernährende Blut erst nachträglich hineingeleitet wurde." 3) Das heißt also, je mehr sich das Theater von der bürgerlichen Mittelschicht emanzipieren konnte, desto höher stieg sein künstlerisches Niveau. Doch dieser Aufstieg setzt eigentlich erst nach dem Deutsch-Französischen Krieg richtig ein.

1) Georg Jakob Wolff: "Ein Jahrhundert München. 1800-1900". a.a.O., Seite 46

2) dto., Seite 112

3) G. Göring: "Dreissig Jahre München", München 1938, Seite 15.

Was von der Entwicklung der Münchner Theaterkunst im allgemeinen gilt, hat für die Pflege des Schauspiels im besonderen Geltung. Von jeher fand die Oper eine willkommene Aufnahme als das Schauspiel, weil das Ungedankliche, der Rhythmus und die Melodie der Musik, auch einem ungeschulten Publikum zugänglich ist, und auch ein unmusikalischer Mensch wird bravourösen gesanglichen Leistungen seine Anerkennung nicht versagen. Das Schauspiel hingegen, das mit einfacheren und natürlicheren Mitteln arbeitet, spricht den amüsischen Menschen weit weniger an, bringt es doch für ihn nicht dieselben Reize des "Künstlerischen", sprich "Künstlichen", wie die Oper.

Das alles mag erklären, warum in München das Schauspiel nicht annähernd dieselbe Popularität besaß, deren sich seit eh und je die repräsentativste Theaterkunst, die Oper, erfreuen durfte.

- b) Der Beginn der Münchner Oper steht, wie überall in Deutschland, ganz unter italienischer Herrschaft, was durch die engen Beziehungen, die München schon immer zu Italien unterhielt, noch begünstigt wurde. Wie andernorts war auch hier die Oper ein rein höfisches Produkt, das vorwiegend zur Verherrlichung höfischer Feste diente und oft keinen anderen Zweck hatte, als die fürstlichen Veranstalter in byzantinischer Weise zu verehren, indem in allegorischen Darstellungen die Angehörigen des Herrscherhauses mit Göttern und Helden der Vorzeit verglichen wurden.

Unter Max III (1727-1777) wurde diesem Mißbrauch der Kunst ein Ende gesetzt, denn der Kurfürst war feinsinnig und musikalisch, und er bemühte sich um eine würdige Pflege der Oper. Sein Nachfolger Karl Theodor (1724-1799), der bereits in seiner früheren Residenz Mannheim dem Theater viel Interesse geschenkt hatte, brachte seine besten Sänger und Musiker mit nach München. Sein Verständnis für die Oper ging sogar so weit, daß er die Bestrebungen, der italienischen Oper eine deutsche "Ernste Oper" gegenüberzustellen, weitgehend förderte. 1) Unter seiner Regierung wurde 1778 die "erste deutsche Oper", nämlich "Alceste" von Wieland und Schweitzer, aufgeführt. Die Vorstellung fand nicht im alten Opernhaus, der Stätte des deutschen Singspiels, sondern auf der "italienischen Hofbühne", im Residenztheater, statt; diese Bühne war bislang den italienischen und französischen Opern vorbehalten gewesen.

Von dieser Zeit an machte die neue Bewegung erhebliche Fortschritte. Eine nationale Oper zu besitzen, war nun auch in München die Sehnsucht vieler kunstverständiger Theaterbesucher, die sich leidenschaftlich für die deutsche Kunst einsetzten und in Wort und Schrift die neuen Bestrebungen zu unterstützen suchten. Allerdings scheinen sie "im Lob wie im Tadel zu überschwenglich" gewesen zu sein, wie Mozart einmal betonte. 2)

1) S. Mozarts Brief an seinen Vater, S. 33/2, Schiedermair aaO.

2) Brief an seinen Vater vom 29. September 1777, dto.

Das Jahr 1781 brachte eines der bedeutendsten Ereignisse der Münchner Oper, die Uraufführung von Mozarts "Idomeneo". Mozart hat diese Oper - 25 jährig - im selben Jahr geschrieben, wie Schiller seine Räuber. 1) Beides sind "Reformwerke", nur vollzieht sich bei Mozart die Reform weder revolutionär noch evolutionär, sondern aus der Intuition heraus. Mozart nimmt in diesem Werk zahlreiche charakteristische Stilelemente der späteren Opernentwicklung vorweg. 2)

Viel Freude brachte die Uraufführung für Mozart nicht, wenn er auch an seine Schwester schreibt, seine Oper sei so gut ausgefallen, "daß ich der Mama den Lärmen unmöglich beschreiben kann... So ist unter der Zeit, wo man still ist, bes der Ballet anfängt, nichts als geklatscht und bravo geschrien worden; bald aufgehört wieder angefangen, und so fort." 3) Die Oper war für Mozart in Wirklichkeit ein ausgesprochener Mißerfolg, denn sie wurde nicht wiederholt. Die Kritiker fanden, daß "Verfasser, Musik und Übersetzung Geburten aus Salzburg" seien, sie priesen die Bühnenbilder, erwähnten aber nicht einmal den Namen des Komponisten. Es zeigte sich, daß es den Zeitgenossen am Verständnis für das Statuarische dieses Werkes fehlte. Eine große Schwierigkeit bei der Inszenierung des "Idomeneo" ergab sich aus der Tatsache, daß diese Oper Sänger von bedeutenden technischen Fähigkeiten und echtem Bel-canto-Gefühl verlangt und daß die Oper einen stark besetzten Chor benötigt.

Wenn auch durch die deutschen Singspiele die nationale Kunst begonnen hatte mit der italienischen und französischen in Konkurrenz zu treten, so konnte sie doch deren Vormachtstellung noch lange nicht brechen, denn der größte Teil des Publikums huldigte weiterhin dem fremden Geschmack, und so wurde es für die deutsche Kunst immer schwerer, sich zu behaupten.

In den folgenden Jahren verflachte die Opernkunst in einer Weise, daß sogar der Kurfürst Karl Theodor das Interesse am Theater verlor und sich auch um die Angelegenheit der Opernleitung nicht mehr kümmerte. Das Recht der Entscheidung, welche Opern zur Aufführung gelangen sollten, überließ er dem "Intendanten-Entrepreneur" Graf Seeau, der diese Aufgabe seinen ersten Fachleuten, also den Kapellmeistern, übertrug. Ausser der Prüfung der Werke mussten die angenommenen Opern nach dem Bedürfnis des Personals durch Punktation, Transposition usw. eingerichtet werden. Das Mißverstehen dieser Auf-

-
- 1) Schillers "Räuber" wurden in Karl Theodors ehemaliger Residenz Mannheim uraufgeführt, zwei Jahre nachdem der Kurfürst nach München übersiedelt war.
 - 2) Der Stoffkreis des "Idomeneo" ist klassisch, denn schon 1712 war ein "Id menee" von Campars in Paris aufgeführt worden. Mozarts Werk zeigt eine Verwandtschaft zur großen Leonoren-Arie Beethovens, zur Melodienseligkeit Schuberts und zu Zügen der französischen Oper nach Gluck.
 - 3) Wolff: "Das kurfürstliche München", München 1930. Seite 308.

gabe führte leider oft zu sinnlosen Strichen, Einlagen und anderen Entstellungen der Kompositionen.

Schließlich machte der Kurfürst einen letzten Versuch, das Niveau der Oper zu heben, indem er die "Verordnung des kurfürstlichen Nationaltheaters" am 6. Februar 1793 veröffentlichten ließ, deren wichtigster Punkt die Aufstellung eines Ausschusses war. In § 12 heißt es: "Da der bisherige Mißbrauch der Rollenfächer von der kurfürstlichen Intendanz gänzlich aufgehoben worden, so hat der Ausschuss bei Verteilung derselben bloß auf die Fähigkeit und Charakteristik zu sehen..." Der § 4 verlangt, daß das "Tempo jeder mehrstimmigen Musik lediglich von dem Musikmeister abhängt. Der § 5 lautet: "Niemand hat das Recht, ohne begründete Ursache eine Arie wegzulassen oder eine andere an die Stelle zu setzen."¹⁾

Ein Rückblick auf das Opernrepertoire vom Frühjahr 1788 bis 1799 zeigt uns, daß nach Aufhebung der opera seria die deutschen Opernkompositionen gegenüber den italienischen und französischen Opern den Vorrang hatten. Da Glucks Opern noch nicht übersetzt waren und auch andere Gründe ihre Einführung verhinderten, waren große, durchkomponierte Opern überaus selten; sowohl die ins Deutsche übersetzten italienischen und französischen wie die deutschen Opern waren ihrem richtigen Titel nach Singspiele, d.h. Opern mit gesprochenem Dialog. In 46 Novitäten dieser Gattung teilten sich während dieses Zeitabschnittes 24 Komponisten, darunter 15 Deutsche.²⁾

Ehe sich aber nun endgültig die deutsche Kunst gegenüber der fremdländischen durchsetzen konnte, erlitt sie 1805 einen schweren Rückschlag, als Kurfürst Max Joseph IV. die Wiedererrichtung der ständigen opera seria befahl. Die Bevölkerung nahm an diesen Auseinandersetzungen nicht viel Anteil, zumal München zu jener Zeit noch keine Theaterzeitung besaß; und dennoch ebte die durch Werke wie Mozarts "Entführung aus dem Serail" angefachte Begeisterung der Theaterenthusiasten nicht mehr ab, sondern bewirkte Erörterungen, wie sie in Reischels "dramatischem Briefwechsel das Münchner Theater betreffend"³⁾ und in den Kritiken des "Münchner Theaterjournals" niedergelegt sind.

Die dramaturgischen Ästhetiker treten also weiterhin mit Schärfe gegen die ausländische Oper auf, wenn sie sich auch nicht alle über den eigentlichen Kern ihrer Wünsche wie über die Aufgaben eines idealen Musikdramas ganz klar sind. In ihren Urteilen über Webers "Freischütz" und "Euryanthe", über Poissls "Wettkampf zu Olympia" offenbart sich noch eine gewisse Befangenheit, eine Abhängigkeit vom alten Opernideal, die man wohl verstehen kann. Die neue Strenge Italiens, (Rossini und Spontini), verlocken auch besonnene Geister wieder

1) Lipowsky: Musiklexikon, Seite 65

2) Benda, Danzi, Destouche, Dimmler, Dittersdorf, Fränzl, Lasser, Mozart, Müller, Schack, Schuster, Süßmayer, Winter, Wranitzky, Anfossi, Cimarosa, Martin, Paesiello, Salieri. Dalayrac, Dezède, Grétry, Méhul.

3) Erschienen: München 1797

auf Abwege. Damals, in der letzten Zeit Beethovens, unternahmen nun die Freunde des vaterländischen Gedankens ihren heftigsten Anlauf gegen die Fremdherrschaft, die auch in der äusseren Hörigkeit der deutschen Oper zutage trat. Damit wurde die Krisis überwunden und günstige Umstände besiegelten den Erfolg.

Die Entwicklung des Münchner Schauspiels um 1800 unterschied sich von der der Oper nur wenig. Nicht nur das Mannheimer Nationaltheater verdankt seine Entstehung dem Kurfürsten Karl Theodor, er ist auch der Gründer der Münchner kurfürstlichen Nationalschaubühne 1), die unter der Leitung von Graf Seeau im alten Opernhaus ihre Vorstellungen gab. Vor der Übersiedlung des Kurfürsten nach München hatte man sich hier mit den Darbietungen von zureisenden Wandertruppen begnügt. Eine solche Wanderbühne, die unter der Leitung des aus Augsburg stammenden Rechtskandidaten Nieser 2) stand, kam 1770 nach München und spielte mit so viel Erfolg, daß auch der Hof Interesse an den Aufführungen bekam. Man stellte der Gesellschaft das alte Opernhaus zur Verfügung, und Graf Seeau übernahm auf eigene Rechnung die Direktion des Theaters, das von nun an allwöchentlich drei Vorstellungen gab.

Als Karl Theodor nach dem Tode des Kurfürsten Max III. die Regierung übernahm, brachte er die Marchandsche Gesellschaft mit nach München; ihr wurden die besten Schauspieler der Nieserschen Truppe einverleibt. 3) Die aus jener Zeit erhaltenen Besprechungen der Vorstellungen lauten recht günstig, und man darf annehmen, daß das Schauspiel den gehegten Erwartungen entsprochen hat.

Das Repertoire ähnelte so ziemlich dem anderer Bühnen: Man spielte Ritterstücke, die durch Goethes "Götz" sehr in Mode gekommen waren und die hauptsächlich von München ausgingen. Der Münchner Theatersekretär und spätere Theaterintendant Franz Marius Babo mit seinem "Otto von Wittelsbach" und Graf J.A. von Törring-Cronsfeld mit seiner "Agnes Bernauer" wurden dafür tonangebend.

1799 übernahm Max IV. Joseph nach dem Tode Karl Theodors die Regierung, etwa zur gleichen Zeit ging die Intendanz des Theaters an Franz Marius Babo über. Der neue Herrscher wies dem Schauspiel das "Neue Opernhaus" 4) an und berief, da die Bühne in der letzten Zeit sehr heruntergekommen war, den Schauspieler Beck aus Mannheim als "artistischen Direktor". Beck, wie der Intendant Babo, ein Anhänger der "Natürlichkeitsrichtung", konnte auf das Münchner Ensemble nicht viel Einfluss ausüben; er kehrte darum bald wieder nach Mannheim zurück.

-
- 1) Münchner Nationalschaubühne: Zusammenfassung der Marchandschen und der Nieser'schen Truppe im Jahre 1799
 - 2) Nieser erhielt seine Ausbildung als Schauspieler bei dem berühmten Hans-Wurst-Darsteller Kurz
 - 3) Nieser, Appelt und Heigel wurden übernommen.
 - 4) Gemeint ist das Residenztheater.

Babo bevorzugte in seinem Spielplan, ausser seinen eigenen Ritterstücken, vor allem die Stücke Kotzebues, obwohl er sich dadurch der allgemeinen Entwicklung entgegenstellte, die in den letzten Jahren einen mächtigen Aufschwung der deutschen Dichtung gebracht hatte. Die alte Schauspielkunst mit ihrer Begünstigung des bürgerlichen, in Prosa geschriebenen Dramas und mit ihrem einseitigen Festhalten am Natürlichkeitsprinzip, entsprach nicht mehr den Anforderungen, die man an das Theater stellte. Die meisten deutschen Bühnen orientierten sich nach dem von Goethe gegebenen Beispiel, nur das Münchner Schauspiel schloß sich nicht der neuen Bewegung an.

1810 trat Babo seine Stelle an den Ökonomierat Delamotte ab, und erst unter seiner Ägide kamen Stücke wie die "Jungfrau von Orleans", "Egmont", "Nathan der Weise" und die "Räuber" auf die Bühne.

1811 nahm der Kurfürst die durch einen Brand in Not geratene Weinmüllersche Truppe in seine Dienste auf und ließ für sie ein neues Theater vor dem Isartor erbauen; 1812 wurde es unter Weinmüller eröffnet. Die neue Bühne trat in scharfe Konkurrenz zu dem Hoftheater, es gelang ihr sogar, das Interesse ganz von dem königlichen Theater abzuwenden. Christian Müller schreibt um 1815: "Unter dem Einfluß des kunstliebenden Karl Theodor schwang sich das Münchner Hoftheater anfangs zu einer Höhe auf, die das Schönste für die Folge erwarten ließ. Aber Schikane, Launezensur in ungeschickten Händen, Neckereien und grobe Mißgriffe trübten die letzte Periode des Theaters unter diesem Kurfürsten." Er klagt weiterhin darüber, daß man den Geist vermisste, der über den Wert und die Würde eines dramatischen Instituts wachen sollte; "Übereinstimmung der Darstellenden, die Seele des szenischen Spiels, findet man auf dieser Bühne fast nie". Aber nicht nur das Spiel selbst, sondern vor allem auch der äussere Rahmen fehlte bei dieser Bühne. "Zimmer- und Saaldekorationen sind so veraltet, daß man die ursprünglichen Farben daran nicht erkennen kann. Man muß die Vorstellungen von Wallensteins Lager, von "Fiesco", von "Egmont" auf dieser Hofbühne gesehen haben, um überzeugt zu werden, wie wenig die Direktion derselben die Werke der ersten dramatischen Dichter achtet." 1) "Das gebildete Publikum, welches seit vier Jahren Zeuge des Verfalls des Hoftheaters gewesen, ist bis zur höchsten Gleichgültigkeit gegen dasselbe herabgestimmt." 2)

Als Ursache des Verfalls der Hofbühne nennt auch Müller das neue Theater vor dem Isartor, das viele Stücke, die für die königliche Bühne angekauft worden waren, zuerst auf dem Spielplan stehen hatte; dadurch war auch der Hof an diesem Institut sehr interessiert.

Mehrere Mitglieder des Hoftheaters wirkten gegen geringe Gratifikation an den Darstellungen des neuen Theaters mit, "die mit allen äusseren Reizen an schönen und prächtigen

1) Wolff: "Ein Jahrhundert München", a.a.O., Seite 51

2) dto. Seite 52

Dekorationen, an neuer geschmackvoller und glänzender Garderobe, an eleganten Mobilien und Requisiten ausgestattet, ganz auf die Schaulust des großen Häufens berechnet wurden." 1)

Wohl fehlte es dem Isartor-Theater an innerem Gehalt und kulturellem Niveau, doch waren die Aufführungen gut inszeniert und das Ensemble sorgfältig zusammengestellt. Das Repertoire bestand vorwiegend aus "niedrig-komischen Stücken, bei denen das Lokalkolorit das große Verdienst ist ... Das Statistenwesen ist dabei sehr wohl geordnet, und alles was die äusseren Sinne berührt, auf das Glänzendste und mit Präzision ausgeführt." 2)

Das Hoftheater mußte, entblößt von äußerem Glanz, vernachlässigt im Ensemble, mit seinem veralteten Repertoire gegenüber dieser aufstrebenden Bühne mit all ihrem "Auffallenden, Schimmernden und Ergötzlichen das Ansehen eines alten abgegriffenen Siegwarts zwischen einer Sammlung neuester Almanache annehmen." 3)

Erst als 1825 unter König Ludwig I. aus finanziellen Gründen das Isartor-Theater geschlossen wurde, gelang es dem Münchner Hofschauspiel die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und des Hofes auf sich zu lenken; erst von diesem Zeitpunkt an begann der langsame Aufstieg des Münchner Theaters.

- c) Unsere letzte Betrachtung gilt den Münchner Theatergebäuden, in denen die Opern und Schauspiele gegeben wurden; jenen "Gehäusen", die das innere Geschehen bergen und gleichzeitig enthüllen, indem sie ihm erst zur "Repräsentation" verhelfen. Denn dieses innere Geschehen, muß es nicht notwendig seine Entsprechung finden in dem Äusseren, muß nicht die Schale den Kern sichtbar werden lassen?

Die ersten Zeugnisse eines echten Theaterlebens in München stammen aus der ersten Hälfte des 17. Jhs., als reisende englische und deutsche Schauspielertruppen im alten Rathaussaal auftraten; doch fehlt für die Existenz eines eigenen Theatergebäudes jede urkundliche Bestätigung. Erst die Einführung des italienischen "drama per musica" durch Adelaide von Savoyen, der kunstliebenden Gattin des Kurfürsten Ferdinand Maria, gab Anlass zur Errichtung einer ständigen Bühne.

Die Aufführungen der italienischen Singspiele fanden anfangs in der Residenz statt. Als aber einmal bei einer Vorstellung ein Brand ausbrach, entschloss sich der Kurfürst, ein eigenes Theatergebäude einrichten zu lassen. Ein ehemaliger Holzstadel beim "Frauenfreythof" von Salvator diente ab 1651 als Komödien- und Opernhaus. 1654 wurde das Theater von Francesco Saturini nach dem Vorbild von Vicenza umgebaut.

In diesem Haus fanden zunächst nur Aufführungen italienischer und französischer Werke statt. Deutsche Stücken wurden auf der

1) Wolff: "Ein Jahrhundert München", a.a.O., Seite 52

2) dto. Seite 53

3) dto. Seite 55

Malztenne des "Faberbräu" in der Sendlingerstrasse gezeigt. 1) Erst 1771 gelang es der Nieserschen Truppe, die Genehmigung für Aufführungen im alten Opernhaus zu erhalten. Der Fürst hatte sich nämlich entschlossen, das "Neue kurfürstliche Hoftheater bei der Residenz", zwischen 1751 und 1753 durch Francois de Cuvillies erbauen zu lassen.

Der Hofbaumeister schuf in dem Residenztheater ein Meisterwerk der Rokokozeit. Das Theater diente ursprünglich nur den Hoffesten vor geladenen Gästen 2) und der Aufführung von Opern und Schauspielen. Der Bau, der der Residenz angegliedert war, zeigte einen Aufbau nach Art italienischer Logenhäuser mit vier übereinandergestellten Rängen.

Siehe Bild Nr. 12 Anhang Seite 97

Das Parkett konnte bei Festlichkeiten durch große Hebelwerke im Untergeschoß horizontal gestellt werden, so daß sich für den Raum vielerlei Verwendungsmöglichkeiten ergaben. Der Innenraum, der für etwa 560 Personen Platz bot, erhielt durch seine graziöse Formgebung, seinen kunstvollen Dekor und seinen Farbdreiklang Weiß-Rot-Gold eine besondere Festlichkeit.

Es zeigte sich aber bald, daß diese beiden Theater - von den kleinen Bühnen in verschiedenen Gaststätten Münchens abgesehen - nicht ausreichten. Das alte Opernhaus, das bereits zu Anfang des 18. Jhs. als "Haberkasten" bezeichnet worden war, weil es dem Bedürfnis des aufstrebenden Bürgertums "ob der bereits zu großer Gefahr gediehenen Baufälligkeit und des zugleich seines Schmutzes halber ungesund und ekelhaft genannten Hauses am Salvatorplatz" 3), konnte den gestellten Anforderungen nicht mehr genügen. Da aber das Residenztheater vorwiegend der italienischen Kunst und ausschließlich dem Hofe vorbehalten bleiben sollte, gab der Kurfürst Karl Theodor im Jahre 1792 folgendes bekannt: "Seine Churfürstliche Durchlaucht haben zur Zierde Höchstdero Haupt- und Residenzstadt, zur Kömlichkeit und Sicherheit des hiesigen Publikums, dann zur Unterstützung der churfürstlichen und städtischen Künstler und Handwerksleute die Erschließung gefasst, eine neue Schaubühne aus eigenen Mitteln erbauen zu lassen." 4)

Mit der Planung wurde der Hofarchitekt des Kurfürsten, Maximilian von Verschaffelt, betraut. Die Ausführung des Projekts unterblieb jedoch, da es sich als zu kostspielig und kompliziert erwiesen hatte. Weitere Projekte brachte der Theaterarchitekt Lorenz Quaglio. Er war ein Sproß jener berühmten Familie, der das Münchner Theater viele Werke der Theater-

1) Siehe Seite 33

2) Die Logen des Residenztheaters wurden "loges destinés pour la noblesse de la ville" genannt.

3) Ludwig Malyoth: "Das Welttheater", München 1924. Archivallische Studie über die Gründung des Nationaltheaters und über seinen Aufbau.

4) dto.

malerei und Szenerie verdankt.

Quaglio erschien mit zwei Entwürfen, die beide nicht über das Stadium einer reinen Planidee hinauskamen. Bei dem ersten Entwurf ist seine Vorstellung noch eingeengt von den alten Gassen und Winkeln der in ihre Ringmauern und Umwallungen gepressten Stadt. Den Rahmen zu sprengen, hatte man damals noch nicht den Mut. Man wollte das alte Theater am Salvatorplatz als Dekorationsmagazin beibehalten und in unmittelbarer Nähe einen Neubau erstehen lassen. Die Grundform des Quaglioschen Projekts war rechteckig gedacht. 1) Das Logenhaus war oval im Grundriss und hatte, wie üblich, in der Längsachse eine Fürstenloge, unter der der Haupteingang lag; Eingangshalle und Foyers sind großzügiger angelegt, als dies bei älteren Theatern üblich war. Hammitzsch 2) weist darauf hin, daß auf die Planung schon "die Erkenntnis von Einfluß gewesen, daß das Theater eine Erholungsstätte des Volkes und ein öffentliches Erziehungs- und Kunstinstitut sein soll."

Siehe Bild Nr.13 Anhang Seite 97

Glücklicherweise zögerte der Kurfürst, den Auftrag zu erteilen, denn sonst hätte die monumentale Entwicklung der Stadt eine Verzögerung erfahren. Das Quaglio-Projekt blieb eine Reißbrettskizze und seine Ablehnung an hoher Stelle gab wieder den Weg frei für neue Entwürfe.

Da die Platzfrage das ausschlaggebende Moment bei der Ablehnung des ersten Quaglio-Entwurfes war, ging er bei seinem zweiten Projekt völlig neue Wege. Es war entschieden, daß das neue Theater an exponierter Stelle errichtet werden sollte; die Vorahnung eines neuen Jahrhunderts und seiner Stilforderungen machte sich bemerkbar. Nach einem Vorschlag von Valerian Funk 3) sollte das Theater in unmittelbarer Nachbarschaft der Residenz errichtet werden; auch Quaglio nahm diese Idee auf und projektierte seinen zweiten Entwurf auf dem Areal des heutigen Nationaltheaters. 4)

Siehe Bild Nr. 14 Anhang Seite 98

Quaglio zeigt sich bei diesem kühnen Projekt als echter Theaterbauer; in seinem Äusseren erinnert der Bau an römische Amphitheater, in seinem Grundriss ist der ganze Entwurf auf

-
- 1) Die Länge sollte etwa 60 m, die Breite 26 m betragen.
 - 2) Hammitzsch: "Der höfische Theaterbau", Wasmuth 1906, S.36.
 - 3) Valerian Funk war ein Schüler Cuvilliers. Zeichnungen seines Entwurfes für das Nationaltheater befinden sich in der Graphischen Sammlung.
 - 4) Auf diesem Platz stand früher das Franziskanerkloster, das 1802 abgebrochen wurde.

dem Kreis aufgebaut. Der Zuschauerraum, der eine amphitheatralische Anlage aufweist, hat seinen Mittelpunkt in der Mitte der gesamten Anlage. Quaglio schrieb an die Theaterintendanz, daß es sich bei seinen Plänen um einen "Entwurf zur Errichtung eines Monuments zu Ehren des Durchl. Kurfürsten Karl Theodors" handle. Er wies ferner darauf hin, daß es notwendig sei, einen Plan anzulegen "in dessen Mitte das Monument Errichtet würde, welches den mittel Punkt der Vorder Seite und Haupt Eingang der Residentz, dann des National Theaters, und des Pallastes Sr. Exz. des Hr. Grafen von Törring Bestimmen würde." 1)

Auch der Hofbauintendant Gärtner 2) reichte einen Theaterentwurf ein. Er erhielt, wie er - allerdings zu spät - in Erinnerung brachte, am 17.2.1807 den Auftrag "mit Beziehung der K.Theater-Intendanz den Plan und die Zeichnungen der technischen Ausführung eines neuen Theater- und Redoutenhauses zu entwerfen." Er hatte sich diesem Geschäft sogleich "mit möglichster Anstrengung unterzogen, aber nach kaum vollendeter Arbeit traten die jüngsten Kriegszeiten ein" und er "getraute sich ohne weitere Veranlassung diesen Plan seit dem nicht vorzulegen." 3)

Ein weiterer Bewerber trat am 14. August 1804 auf. Er nannte sich Innocenzo Maraini Italiano und versprach "nach einer vierzigjährigen Erfahrung beim Theaterbau in den meisten Städten Europas (besonders in Warschau) ein théâtre magnifique" zu errichten.

Am 24. März 1804 greift schließlich der Intendant Babo in den Wettstreit der Bewerber ein, indem er ein Promemoria verfaßt, in dem er ausführt: "Wenn der Höchste Entschluß, ein neues Theater zu erbauen, einmal gefasst, der Ort und Zeit bestimmt, die Frage, ob nebst dem Theater auch ein Redoutensaal gebaut werden soll, entschieden ist - (und die Motive sind zu offenkundig, um hier einer Herzhählung zu bedürfen) - dann scheint die erste zweckmässige Verfügung darin zu bestehen, daß eine Finanzkommission angeordnet werde, welche alle zu diesem wichtigen Unternehmen gehörigen Vorbereitungspunkte in förmlichen Sessionen erörtert und zur hohen ministeriellen Kenntniss und Entscheidung bringt."

Den ersten und wichtigsten Punkt nennt Babo die "sichere Herbeischaffung der erforderlichen Geldsumme" und schon bei ihm taucht das Problem der "Aktien" auf, zu denen er aber nicht viel Zutrauen hat. Beim zweiten Punkt, dem Größenverhältnis des Baues, tritt der vorsichtige Kenner der Münchner Situation als Warner vor übermäßigen Plänen auf, die wahrscheinlich schon damals in der Luft lagen. Er will der "Bestimmung beider zu erbauender Säle die dermalige und vermutlich künftige hiesige Population" 4) zugrunde legen und fügt hinzu "ein allzu großer Umfang hat bei einem Theater

1) KA, R.A. Fasc. 1743/13

2) Vater des berühmten Baumeisters Friedrich Gärtner, aus der Blütezeit Ludwig I.

3) KA, R.A. Fasc. 1743/13

4) München hatte zu dieser Zeit 40.000 Einwohner.

ebenso wichtige Nachteile wie der zu kleine Raum." 1)
Drittens verlangt Babo "die nähere Untersuchung, Einteilung und Adoptierung des Bauplatzes" und weist mit Bedeutung auf seine "Umgebung" hin. Ferner ist ihm von Wichtigkeit "die genaueste umständliche Prüfung eines wohldurchdachten Planes nach allen seinen Teilen und zwar unter sorgsamer Vergleichung mehrerer teils in Kupferstichen oder Handzeichnungen schon bekannten, teils noch zu veranlassenden Grundrissen." Endlich fordert er die "Organisierung einer scharf kontrollierten Theaterkommission, welche die technischen Ausführungen übernimmt."

Mit klarem Blick hatte Babo die Situation erkannt und in wenigen Sätzen das Problem eines Theaterneubaues umrissen. Er bereitete den Weg vor den ein junger Architekt, der sich zu dieser Zeit dem Hofe näherte, beschreiten sollte: Sein Name war Karl von Fischer.

Siehe Bild Nr. 15 Anhang Seite 98

Im selben Jahr, in dem der Grundstein für das Nationaltheater gelegt wurde, erbaute man auch das Theater vor dem Isartor. Das Haus sollte der Aufführung volkstümlicher Stücke dienen, die im Residenztheater nicht über die Bühne gehen konnten, da das Theater nicht der breiten Öffentlichkeit zugänglich war. Mit den Plänen hatte der König den Oberbaudirektor Herigoyen beauftragt; dieser entwickelte in Zusammenarbeit mit dem Garteninspektor Skell einen zu jener Zeit wohl zum ersten Male auftretenden Plan eines Theaters, das mit einer Gartenanlage in Verbindung stand. Das schlichte Gebäude hatte eine Art Portikus mit vier Säulen, die mit dem Hausgrund verbunden waren. Im Grundriss ist das Theater noch mit der barocken Tradition verhaftet. Christian Müller sagte über das Isartor-Theater: "Ein geschmackvoll eingerichteter und verzierter Salon im Amphitheater, der in die große Loge des Hofes führte, gewährte die freie Ansicht der Bühne, und hier nehmen die königlichen Personen, ohne große Zeremonien, die huldigenden Begrüßungen aller hoffähigen Personen entgegen." 2) Erst als das Nationaltheater in Betrieb genommen wurde, verlor das Isartor-Theater die Sympathie des Hofes; der Zuneigung der breiten Masse konnte sich dieses Institut bis zu seiner Schließung 1825 erfreuen, bemühte es sich doch, ein echtes Volkstheater zu sein.

-
- 1) Wie richtig Babos Befürchtungen waren stellte sich erst später heraus - siehe VI. Kapitel.
2) Wolff: "Ein Jahrhundert München", a.a.O., Seite 53.

IV. K a p i t e l

Die Baugeschichte des Nationaltheaters: a) Karl von Fischer
b) Vorentwürfe für das Nationaltheater
c) Aufbau und Brand
d) Wiederaufbau und spätere Umbauten

- a) Karl von F i s c h e r, am 19. September 1782 in Mannheim geboren, kam mit 14 Jahren nach München in die Lehre des kurfürstlichen Baumeisters Maximilian von Verschaffelt. Sein Vater 1) hatte schon früh den "entschiedenen Hang zu den zeichnenden Künsten, besonders zu jener der Baukunst" (Nagler) bei dem Knaben erkannt, und darum gab er ihn in die Hände jenes trefflichen Baumeisters, mit dem er befreundet war und von dem der junge Fischer die handwerkliche Grundlage und die Liebe zur Baukunst der Alten vermittelt bekam. 2)

1799 finden wir Fischer in Wien, wo noch die barocke Tradition eines Lucas von Hildebrandt und eines Fischer von Erlach lebendig war. "In solcher Schule empfangt der junge Fischer das Gefühl für die plastische Durchbildung der Wand, die bei seinen ersten Bauten, wie dem Prinz-Carl-Palais, trotz klassizistischer Formgebung zu spüren bleibt." 3) Fast sechs Jahre blieb Fischer in Wien, wo er neben seinen Studien an der Akademie einige Bauten seines ehemaligen Lehrers Verschaffelt leitete, "um mit einer zweckmäßigen Theorie zugleich die Ausführung zu verbinden" (Nagler). In Wien hatte er auch die Möglichkeit, die Verbindung mit anderen Architekten aufzunehmen, die ihm Einblicke in ihr eigenes Schaffen vermittelten. Sein Biograph Baumgartner berichtet, daß er mit dem Wiener Hofarchitekten Platzer zusammen ein Theaterprojekt für Wien entwickelt hat, an dem er sich auf diesem Spezialgebiet schulen konnte; gehört doch der Theaterbau zu den schwierigsten Aufgaben eines Architekten. Die hier gesammelten Erfahrungen wandte er bei seinen Entwürfen für das neue Theaterprojekt in München an, denn die bedeutende Bauaufgabe, die in der bayerischen Residenzstadt zu vergeben war, ließ der junge Architekt nicht aus den Augen.

Wie alle Künstler seiner Zeit, so begab sich auch Fischer auf Studienreisen nach Frankreich und Italien, wobei sein besonderes Interesse den Theaterbauten galt. In Frankreich konnte Fischer den neuen Theatertyp im Original studieren, der sich dort entwickelt hatte, seit sich das Theater im Zeichen der Gleichberechtigung aller Schichten, aus dem höfischen Verband gelöst hatte. 4)

In Bordeaux sah er das Theater von Victor Louis, in Paris besuchte er unter den zahlreichen Theatern, die seit der Revolution entstanden waren, das wenige Jahre zuvor erbaute Odeon von Chalgrin, dessen Konzept als Vorlage für den Grundriss des Münchner Nationaltheaters diente. Der Aufenthalt in der Stadt vermittelte ihm die erste unmittelbare Begegnung mit den verschiedenen Strömungen der Revolutionsarchitektur.

Von Paris ging sein Weg nach Südfrankreich, wo er die Antiquitäten zu Nîmes, Saint Remy und Orange und den Canal

-
- 1) Fischer Vater war Kanzler des Fürsten von Bretzenheim.
 - 2) Verschaffelt genoß einen sehr guten Ruf als Lehrer, weshalb ihn sogar Goethe in Rom aufsuchte, um von ihm Unterricht im perspektivischen Zeichnen zu erhalten.
 - 3) Oswald Hederer: Aufsatz über Karl von Fischer, S. 111
 - 4) Siehe Seite 6

zu Lonque Done eingehend studierte. In Marseille und Toulon interessierten ihn besonders die Hafenanlagen und der Bau der Schiffe. (Baumgartner)

Von hier führte seine Reise weiter nach Italien, wo er an all den Orten verweilte, wo Gegenstände der schönen antiken und der neuen "geregelten" Baukunst seine Aufmerksamkeit fesselten; in Florenz und Rom blieb er am längsten. (Nagler) Auch in Italien wird er sich wohl mit Eifer dem genauen Studium alter und neuer Theaterbauten hingegeben haben, denn er besaß genaue Kenntnisse der Theater in Parma, Turin, Neapel und Venedig; wie wenige Jahre vor ihm Goethe, so wird auch er Vorstellungen in Venedig und Florenz besucht haben, um die mit Menschen angefüllten Zuschauerhäuser zu sehen und sich an der dramatischen Begabung der Italiener zu erfreuen.

Das letzte Ziel seiner Reise war Rom, wo er 1808 eintraf. Von den zahlreichen Skizzen seiner Reise sei besonders das Aquarell des Kolosseums erwähnt, das gut gelungen ist, ferner zeugt eine genaue Maßaufnahme des Pantheons von seinem Aufenthalt in der Ewigen Stadt. 1) Weitere Zeichnungen verfertigte er von antiken Kapitellen, denen seine besondere Liebe galt, was man z.B. aus der sorgfältigen, viel gerühmten Ausbildung der Säulen an seinen späteren Bauten erkennen kann. "Ein seltsames Licht ist in seinen Zeichnungen, Licht der Frühe, das lange Schatten wirft. Er zeichnet leicht und in großem Maßstab. Die große Form zeigt sich noch im kleinsten Detail. Nichts von grüblerischem Mühen, ... nirgends noch der Versuch, die Formen theoretisch und aus der Geschichte zu erklären." 2)

In Rom erreichte 1808 den 26 jährigen Künstler die ehrenvolle Berufung als Professor für Baukunst an die Münchner Akademie. Doch ehe er sich ganz den neuen Aufgaben widmete, die überall auf ihn warteten, unternahm er 1809 eine zweite Reise in die Ewige Stadt, gemeinsam mit seinen Schülern Friedrich Gärtner und Ulrich Himbsel; Zweck dieser Fahrt war wahrscheinlich die Beschaffung von Unterrichtsmaterial für die Akademie, in Form von Abgüssen antiker Kapitelle und Plastik, sowie Maßaufnahmen klassischer Bauwerke.

Erst ab 1809 begann das eigentliche Wirken des jungen Architekten in der bayerischen Residenzstadt. "Damit war München eine dem genius loci zugeborene Persönlichkeit geschenkt. Fischer war ein Klassizist mit einer mozartischen Seele. Heiter im Schatten frühen Todes, ging er durch München. Gerne fügte man sich seiner überlegenen Klarheit. Mühelos war ihm sein Amt zugefallen. In wenigen Monaten war ihm ganz München zugetan: der Hof, die adeligen Bauherren, die Bürger, deren unbemittelte, kunstbegabte Söhne er an Sonntagen ohne Entgelt unterwies. Er war eine glänzende Erscheinung voll Welt und großem Maß." 3)

1) Zeichnungen befinden sich in der Graph.Sammlung München
2) O.Hederer: "Karl von Fischer", a.a.O.
3) dto.

Von seinem Privatleben wird uns berichtet, daß er 1808 die königliche Hofschauspielerin und Sängerin Antonie Payerl geheiratet hat, mit der er bis zu seinem frühen Tode eine sehr glückliche Ehe führte. 1) Sein Münchner Fachkollege und Biograph, der kgl. Baurat Anton Baumgartner teilt ferner mit, daß Fischer, nachdem er in wenigen Jahren, innerlich getrieben von einer ahnungsvollen Unruhe, 36 Bauwerke und zahllose Projekte zustande gebracht hatte, im Alter von 37 Jahren von der Auszehrung befallen wurde, die ihn ans Bett fesselte. "Nach dem Leiden mehrerer Monate löschte er in der Nacht vom 11. Februar 1820 so ruhig als er selbst war, aus." (Baumgartner)

München verdankt Fischer mehr als gemeinhin bekannt ist. Als sich die Stadt nach 1800 auszudehnen begann und eine Bebauung des damaligen Vorgeländes zwischen Hofgarten und Karlstor notwendig war, entwickelte Fischer zusammen mit dem bedeutend älteren Ludwig Schell eine städtebauliche Lösung von großzügiger Klarheit; dieser Entwurf stellte die Grundlage für die spätere Bebauung dar. 2)

Die Aufgaben, die der Architekt zu bewältigen hatte, waren zahlreich und verschiedenartig und überschritten sich zeitlich. Nur ein Projekt hat ihn die ganzen Jahre seines Schaffens ständig in Anspruch genommen: es waren dies die Planungsarbeiten für das neue Hof- und Nationaltheater.

- b) Der erste Entwurf stammt von 1802 und erst im Mai 1811 wird der Ausführungsvorschlag genehmigt: Dies bedeutet, daß - wohl mit Unterbrechungen - neun Jahre an dem Entwurf gearbeitet wurde.

Die Entwicklung der Planung lässt sich in vier Vorprojekte und einen Ausführungsentwurf einteilen: 3)

Das e r s t e P r o j e k t aus dem Jahre 1802 ist noch vor Fischers Reise nach Frankreich entstanden; es zeigt aber trotzdem schon im großen und ganzen die Gestalt des späteren Baues durch die Stellung des Hauses in der Platzwand und durch den Dreiviertelkreis als Grundriss. Das Konzept weist eine gewisse Ähnlichkeit mit Victor Louis' Theater in Bordeaux auf, das zu jener Zeit als Vorbild für die meisten Theater diente; es hat dieselbe Anordnung von Vorhalle, Treppenhaus und Zuschauerraum, dessen Parkett vier offene Ränge zeigt und der von einer Kuppel überdeckt wird. Der Grundriß zeigt noch barockes Empfinden.

Fischer sah schon für sein erstes Projekt das Gelände des Franziskaner-Klosters vor, eine Idee, die bei Quaglios Rundbau zum ersten Mal auftauchte. Die Fassade von dem ersten Entwurf, die zwar schon sehr großzügig gedacht war, zeigt noch nicht die durchgehenden Säulen, die vom Erdboden bis unter

-
- 1) Fischers Frau war die Tochter des mit Mozart befreundeten Hofschauspielers Johann Nepomuk Payerl.
 - 2) Boisseree berichtete Goethe von einem "Fischer-Viertel" in München.
 - 3) Die verschiedenen Entwicklungsstufen des Entwurfs für das Nationaltheater wurden von Oswald Hederer in seinem Buch über die "Münchner Baukunst um 1800" (noch nicht veröffentlicht) herausgearbeitet.

das Dach reichen, sondern die zu jener Zeit üblichere Form eines giebeltragenden Säulenbaus, der auf einem rustizierten Erdgeschoss steht. 1)

Dieser erste Entwurf, der noch in Wien entstanden ist, wurde bei der Konkurrenz von 1803 ausgezeichnet, und der Minister Graf Montgelas empfahl dem 21-jährigen Architekten, sich weiterhin mit dem Projekt zu beschäftigen bzw. einen "für die Bedürfnisse und örtlichen Verhältnisse Münchens berechneten Plan" anzufertigen.

Das zweite Projekt, das noch während seiner Studienzeit 1804 in Wien entstanden ist, zeigt, daß nun die klassizistischen Formen durchgedrungen sind, was man auch an den skizzenhaften Andeutungen des Dekors ablesen kann.

Aus demselben Jahr stammt der dritte Entwurf, der zwar mit dem vorherigen Projekt in seiner räumlichen Anordnung Ähnlichkeit hat, bei dem aber bereits dem neuen Bauprogramm Rechnung getragen wird, das ausser dem Theater noch ein Museum, einen Redoutensaal und weitere Gesellschaftsräume fordert. Vor dem Hauptbau finden wir einen sechssäuligen Portikus, dessen Abstand vom eigentlichen Baukörper so groß ist, daß er als überdeckte Auffahrtsrampe benützt werden kann.

Um aber das neue Bauprogramm unterzubringen, sah sich der Architekt gezwungen, einen zweiten sechssäuligen Tempelbau vorzuschlagen, der durch eine zwölfsäulige Kolonnade mit dem Theaterbau verbunden ist. Es ist klar zu erkennen, wie sich der ganze Aufbau zu der späteren Fassade hin entwickelt.

Von dem vierten Vorschlag ist nur eine einzige Fassadenzeichnung erhalten, bei der kein Datum vermerkt ist, die aber in die Planungsarbeit zwischen 1806 und 1809 eingestuft wird. Bei diesem Entwurf scheint der Mittelteil der Hauptfassade als eine große Loggia das ganze Stockwerk bis zum Giebel einzunehmen; davor stehen die hohen Säulen des Portikus.

Die Vorschläge Karl von Fischers für das neue Hof- und Nationaltheater fanden zwar den Beifall der entscheidenden Persönlichkeiten, doch war man sich nicht darüber im Klaren, ob sie auch restlos den Vorstellungen entsprachen, die man sich im Besonderen über ein neues Münchner Theater gemacht hatte; ausserdem wurde aus finanziellen Gründen die letzte Entscheidung für die Bauausführung immer wieder hinausgeschoben. Endlich, am 26. Februar 1810 schrieb Graf Montgelas aus Paris, daß sich der König nach dem Besuch der Oper entschlossen habe, "in München auf dem Max-Joseph Platz ein Theater nach dem Muster des théâtre de l'Odéon, welches durch seine Architektur, Beleuchtung und übrige Einrichtung ganz für Allerhöchst der Hauptstadt angemessen ist, erbauen zu lassen."

Zur Einleitung des Baues und der späteren Durchführung hatte der König eine Kommission ernannt, die, unter dem

1) ähnlich wie bei dem alten Leipziger Theater von Weinbrenner.

Vorsitz des Geheimen Referendarius von Silcher, aus dem Oberbaukommissar Herigoyen, dem Akademieprofessor von Fischer und dem Hofbauinspektor Thurn bestand.

Die Kommission hatte die Aufgabe, die in der engeren Wahl verbliebenen Pläne Fischers mit den als vorbildlich erkannten Plänen des Pariser Odeon zu vergleichen und neue Vorschläge zu begutachten; denn solche waren notwendig, da vor allem durch den Intendanten Delamotte ein Fünfrang-Theater mit einem Fassungsvermögen von 2 500 Besuchern, etwa 50 Künstlergarderoben, Probesäle und Magazine gefordert wurden.

Man setzte sich darum mit dem Baudirektor des französischen Senats Baraguey in Verbindung, 1) um die Pläne mit allen notwendigen Details vom Odeon in Paris zu erhalten, und man bat gleichzeitig den Architekten um ein ausführliches Gutachten über dieses Theater. Dieses Gutachten enthielt dann neben einer Würdigung des Hauses eine genaue Beschreibung seiner Fehler, was einen wertvollen Hinweis für die Errichtung des Münchner Theaters bedeutete.

Es erfolgten langwierige Beratungen der Kommission, die wiederholt zu Meinungsverschiedenheiten führten über die Stellung des Gebäudes, der Lage des Redoutensaaes, insbesondere über die für das Odeon in Paris, von Weinbrenner in Karlsruhe und von Fischer für das Nationaltheater gewählte Kreisform des Zuschauerraumes. Schon neigte die Kommission den Plänen des Pariser Architekten zu, als sich Montgelas entschieden gegen eine starre Kopie des Odeon wandte; Er erreichte, daß schließlich der Auftrag Fischer zugeteilt wurde.

Schon am 11. Mai 1811 legte Montgelas dem König den ersten Abänderungsantrag vor: "Verschiedene Umstände machen einige Abweichungen bei der inneren Konstruktion von dem gegebenen Muster notwendig: Die Bestimmung dieses Theaters als Hof- und Nationaltheater, dann die große Anzahl Logen, welche die Hoftheater-Intendanz, weil es auf Aktien erbaut werden soll, forderte, veranlasste, daß es bedeutend größer als das Odeon entworfen werden mußte. Die zweite Abweichung entstand dadurch, daß die Commission glaubt, für den Gebrauch Ihrer Königlichen Majestät ausser der beiden Logen des Prosceniums auch eine große Königliche Mittelloge wie bei dem alten Hoftheater anbringen zu müssen." 2)

Am gleichen Tag beantragte das Finanzministerium, das sich den Vorschlägen der Kommission angeschlossen hatte, die Genehmigung der Fischer'schen Pläne und die sofortige Ausarbeitung der Detailpläne.

Wie sah nun der A u s f ü h r u n g s e n t w u r f aus?

Die eigentliche Absicht war, den Max-Joseph-Platz, entsprechend den klassizistisch-romantischen Intentionen der Zeit, als ein von jeglichem Verkehr isoliertes Forum zu

1) Schreiben vom 6. Oktober 1811, BHStA 57678/8 MF

2) BHStA, MF 57678/8

gestalten; und zu diesem Zweck sollte der Theaterbau, zusammen mit seinen beiden Flügelbauten, von denen der eine an die Residenz anschloss, der andere die Achse der heutigen Maximilianstrasse schnitt, die östliche Platzfront bilden. Es war eine großzügig gedachte Planung, die das Theater samt allen anderen Konzert- und Gesellschaftssälen in einem mächtigen Trakt zusammenfasste; dieser Komplex hatte zwei Lichthöfe, so daß eine Belichtung des Hauptbaus ermöglicht wurde. Die Krönung der ganzen Anlage stellte der achtsäulige Portikus dar, hinter dem eine Rampe als Wagenauffahrt diente.

Siehe Bild Nr. 16 Anhang Seite 98

Wir müssen noch heute bedauern, daß aus finanziellen Gründen von dem großen Konzept nur der eigentliche Theaterbau zur Ausführung kam, wir müssen aber auch gleichzeitig bewundern, daß es Fischer trotzdem gelungen ist, den Bau nicht als Torso, sondern als einen einheitlichen, in sich geschlossenen Theaterbau erstehen zu lassen, der mit seinen klaren Baumassen den Schwerpunkt des Platzes darstellt.

Die innere und äussere Gliederung des Baues zeigt eine zweckentsprechende Anordnung der Räume. Für den Grundriß des Zuschauerraumes ist wieder die Kreisform gewählt.

Am 11. Mai 1811 wird dieser Entwurf durch den König genehmigt, - aber bis zur Eröffnung des Theaters sollten noch über sieben Jahre vergehen!

Siehe Bild Nr. 17 Anhang Seite 99

- c) Schon im Sommer hatte der Intendant Delamotte vorgeschlagen, die Finanzierung des Baues durch Aktienbeteiligung des Adels und der wohlhabenden Bürgerschaft durchzuführen. Die Aktionäre sollten durch ihre Zahlungen das Recht des unentgeltlichen Eintritts in das Theater, bzw. in die von ihnen gemieteten Logen erhalten. Trotz Drängen des Intendanten Delamotte, die Ausarbeitung der Pläne zu beschleunigen, da er sich sonst ausserstande sehe, das Publikum zur Abnahme weiterer Aktien einzuladen, fand erst am 26. Oktober 1811, nachdem die Vorarbeiten zum Beginn des Baues vollendet waren, die feierliche Grundsteinlegung durch Konprinz Ludwig statt.

Die von dem Intendanten und dem Bankier Straßburger ausgearbeiteten Kaufverabredungen zwischen der Intendanz und den Aktionären enthielt für den Käufer in den einzelnen Punkten zwar sehr verlockende Vorteile, jedoch nur eine sehr geringe Garantie für die Sicherheit seiner Einlage. Dem Wert der Aktien mißtrauend, stellten sich deshalb bald nach Baubeginn dem selbständig durchgeführten Unternehmen finanzielle Schwierigkeiten entgegen. Das Aktienkapital reichte bei weitem nicht aus, um den Bau zu Ende führen zu können. Dazu kamen noch die Rückwirkungen der großen Weltereignisse.

1812 marschierten auch 30 000 Bayern mit der "Grand Armée" nach Rußland hinein; mit dem Herbstfeldzug begann der Krieg gegen Frankreich. - Karl von Fischer baute noch eine Zeitlang weiter, auf schwache Kredite gestützt.

Eine weitere Schwierigkeit für den Bau des Nationaltheaters war die Erstellung des gleichzeitig begonnenen und schnell fertiggestellten Isartor-Theaters, das, wie schon erwähnt, ein Konkurrenzunternehmen darstellte, das die Aufmerksamkeit der Bevölkerung weitgehend von dem Neubau am Max-Joseph-Platz ablenkte.

Der harte Winter 1813 zwang den Bau zum Stillstand, zumal auch die künftige Finanzierung nicht geklärt war. Nach einer Beschreibung des Hofbauinspektors Thurn war zu dieser Zeit "von dem neuen Hoftheater bereits derjenige Teil, welcher das Parterre nebst dem Proszenium und den Logengang enthält, in seiner ganzen Höhe aufgeführt und unter Dach gebracht."¹⁾ Der übrige Baukörper war nur wenig über die Grundmauern herausgewachsen.

Als in der Nacht vom 14. zum 15. Juni 1814 plötzlich sechs große Sprengwerke, die den Plafond des Zuschauerraumes zu halten hatten, nachgaben und zusammenzustürzen drohten, wurde dieser Vorfall vor allem von den Aktionären in einer Form als Bauunglück aufgebauscht, daß der Vorstand der Baukommission sich zu folgender Feststellung veranlasst sah: "Da der Bankier Straßburger seine Zahlungen einstellen will, ohne daß er sich darüber geäußert hat, ob er das Einziehen der Aktien von denen, welche noch zu zahlen geneigt sein werden, auch unterlassen wolle, da an dem Bau selbst sich schon ein Unglück ereignet hat, welches dem Publikum Veranlassung gibt, in die Solidität des Baues Zweifel zu setzen; ...so findet der Antrag Berechtigung, ob, nachdem zur Herstellung des Baues noch immer 220 - 250 000 Gulden erforderlich seien, das Theater fortgebaut oder der Bau auf unbestimmte Zeit eingestellt werden sollte." ²⁾

Zur Beruhigung der Bürgerschaft, über die Sicherheit des Baues und über seine Gestaltung, mußte die Baukommission ferner mitteilen, daß nach den festgesetzten Veränderungen im Sprengwerk, das den Plafond trägt, jede Gefahr unbedingt ausgeschlossen sei, und "dass gegen das Odeon in nichts abgewichen worden sei, was nicht durch besondere ausdrückliche allerhöchste Genehmigung geschehen"; Fischer ergänzte diese Ausführungen durch die Bemerkung "ein besonderes Votum nebst ausführlicher Zeichnungen und Modellen nachzubringen".

In seinen "Bemerkungen über die Form des Auditoriums des Odeons zu Paris (welche als Muster zu hiesigem neu zu erbauenden Schauspiel-Hause aufgestellt ist) und über die durch die Lokal-Bedürfnisse nothwendig entspringenden Modifikationen" stellt er dann folgendes fest:

1) BHStA, MF 55824/1

2) MF 55823/3 - BHStA

"Se. Königliche Majestät haben das Odeon in Paris als Muster zu hiesigem neu zu erbauendem Theater aufzustellen befohlen. Da nach den eigenen Ausführungen des französischen Architekten Baraguey, welcher die Restauration des Odeon nach dessen Einäscherung unternahm, selbiges auf einer so beschränkten Lokalität erbaut ist, so wird sich die Nachahmung des Odeons bei dem neuen Gebäude hauptsächlich nur auf die Form und Dekoration des Auditoriums und die schöne Disposition der Haupttreppen beziehen können. Dieses sind die Teile, welche ich in meiner von der Königlichen Kommission aufgetragenen Bearbeitung am meisten berücksichtigte, beizubehalten und zu verbessern mich bemühte. Um die kleinen Abweichungen von der Musterform zu rechtfertigen, ist es vor allem durchaus nötig, die Bedürfnisse des neuen Auditoriums, welche die Königliche Hof-Theater-Intendanz-Verwaltung als unnachlässig notwendig verlangt und am meisten Bezug auf die Form und größere Ausdehnung des Auditoriums haben, anzuführen, um sie mit jenen des Odeons in Gegenhalt zu setzen. Nebst einem sehr geräumigen Parterre, welches mindestens 1 000 Menschen fassen muß, soll das neue Auditorium enthalten: 1. eine große Königliche Tribüne im Fond des Auditoriums mit einem geräumigen unmittelbar anstoßenden würdigen Vorsaal, und zwei Königliche Seitenlogen mit geheizten Vorzimmern zu beiden Seiten des Proszeniums, 2. sollen benannte Logen in derselben Ausdehnung durch vier Rangs wiederholt werden, 3. soll jeder Rang nebst den angeführten noch 22 Logen, jeder zu sieben Fuß Breite und fünf Fuß Tiefe enthalten, 4. soll noch ein fünfter Rang sein..." 1).

Da die Situation sich so zugespitzt hatte, daß sogar die Gefahr bestand, daß der bisher aufgeführte Bau wieder eingerissen wurde, fühlte der Architekt sich veranlasst, seine eigenen Leistungen zu bagatellisieren und sie als "kleine Abweichungen von der Musterform" zu bezeichnen. Für diese Notlüge sollte Fischer noch hart bestraft werden, denn als er seine Honorarforderungen stellte, wurden sie als zu hoch abgelehnt mit der Begründung, daß er sich nicht "die originelle Erfindung der Pläne" beilegen könne, ja, daß nicht einmal die Anwendung der von Paris erhaltenen Pläne sein eigenes Werk sei, sondern das Resultat mehrmaliger und reiflicher Beratungen der gesamten Kommission, und daß sein Verdienst somit lediglich darin bestehe, daß er die mit der Kommission entwickelten Ideen zu Papier gebracht habe. 2) Fischer war somit zum Nachahmer gestempelt, der lediglich Handlangerdienste für die Kommission auszuführen hatte!

All die schweren Kränkungen von höchster Stelle und das Mißtrauen von Seiten der Bevölkerung zehrten an der Gesundheit des sensiblen Künstlers. Trotzdem kämpfte er aber dafür, den Bau vollenden zu können.

Siehe Bild Nr. 18 Anhang Seite 99

1) BHStA 55823/1 MF

2) dto.

Durch eine königliche Verfügung vom 24. April 1816 konnte der Bau endlich wieder in Angriff genommen werden, nachdem die zur Vollendung erforderliche Summe fristweise aus der Staatskasse bereitgestellt worden war.

Zur gleichen Zeit wurde Leo von Klenze (1784 - 1864) zum Mitglied 1) der Baukommission ernannt, der zu jener Zeit nicht ahnen konnte, daß er wenige Jahre später selbst die Arbeiten an diesem Theater leiten sollte.

Ein nochmaliger gefährlicher Rückschlag im Baufortschritt wurde durch den Brand verursacht, der die bereits seit zwei Jahren fertiggestellten, auf dem Marstallhof gelagerten Dachstuhlteile am 16.4.1817 aus unerklärlichen Gründen vernichtete. Von Seiten der Aktionäre setzte sofort wieder die boshafte Kritik ein, denn sie sollten durch Bezahlung ihrer Rückstände für die Neubeschaffung des Dachstuhles in Anspruch genommen werden. Doch alle Schwierigkeiten wurden mit einem Schläge beseitigt, als eine königliche Verfügung vom 1. Dezember 1817 die Hoftheater-Intendanz beauftragte, sämtliche Aktionäre im Namen des Königs wissen zu lassen, daß ihnen "das verkaufte Recht des unentgeltlichen Eintritts in die Logen wieder abgekauft, d.h. ihre Einlagen mit Zinsen hinausbezahlt werden sollten." 2)

Damit war das bisher zum größten Teil aus privaten Mitteln finanzierte Unternehmen in die Hände des Staates übergegangen, Der Bau konnte nunmehr seiner Vollendung entgegengehen und damit wurde auch wieder das Interesse der Öffentlichkeit auf das Nationaltheater gelenkt. Die Neugierde des Publikums wuchs sogar so an, daß sich die Baukommission im April 1818 gezwungen sah, den Bau täglich in der Mittagsstunde zur Besichtigung freizugeben. 3)

Ende Juni 1818 war der neue Dachstuhl aufgestellt, und mit besonderem Eifer ging man an die Gestaltung des Innenausbaues. Die kurze Zeit bis zur Eröffnung des Theaters am Namenstag des Königs, am 12. Oktober 1818, reichte jedoch nicht aus, um alle Räume endgültig fertigzustellen; es fehlte die Innenausstattung der Entreesäle und Foyers und vor allem fehlte an der Aussenfront die große Säulenhalle der Hauptfassade, die man bereits 1814 bei den Salzburger Steinmetzmeistern in Auftrag gegeben hatte, die jedoch zurückgestellt worden waren, da auf Weisung des Königs zuerst die Arbeiten für die Glyptothek fertiggestellt werden mussten. Darum heißt es auch im Reskript des Königs aus Anlass der Eröffnungsfeier:

"Der nunmehr beinahe ganz vollendete Bau des neuen großen Hoftheaters gereicht zu Unserer Allerhöchsten Zufriedenheit. Unser Zweck, durch diesen Bau der bayerischen Nation ein würdiges Denkmal zu hinterlassen, ist durch die Einsichten und durch die Anstrengung, mit welcher solcher ausgeführt

1) SB, Klenzeana III/3, Schreiben vom 3. Mai 1816

2) BHStA - MF 55823/4

3) Den auswärtigen Besuchern wurde voll Stolz die von Medizinalrat von Haberl entworfene Warmluftheizung und das von Salinenrat von Reichenbach eingebaute Wasser-Druckwerk gezeigt.

wurde, erreicht worden..." 1) 2)

Der Architekt konnte sich dieser Würdigung nicht mehr erfreuen, denn durch die körperlichen und seelischen Anstrengungen, die der Theaterbau für ihn gebracht hatte, war seine Gesundheit so stark angegriffen, daß er an das Krankenlager gefesselt war. Zwei Jahre später starb Karl von Fischer.

Man beschloß nunmehr, die Fertigstellung des Baues unter der Leitung des kgl. Hofbauintendanten Klenze in Angriff zu nehmen, "wobei sich derselbe an den bereits bestehenden und sanktionierten Plan zu halten" habe; ferner beabsichtigte man den "Bauzeichner Weiss (ein ehemaliger Schüler von Fischer), der allein in alle Geheimnisse des Baues eingeweiht ist" 3), nach Auflösung der Hoftheater-Baukommission als Beamten in die Hofbauintendanz zu übernehmen.

Obwohl während der Fertigstellung des Baues auf die Feuer-sicherheit des Theaters besonderer Wert gelegt worden war, und - ebenso wie im Odeon in Paris - eine regelrechte Regen-anlage im Bühnenhaus eingebaut war, legte am 14. Januar 1823 eine Brandkatastrophe das noch nicht ganz fertiggestellte Haus mit allem Inventar bis auf die Mauern in Asche. 4)

Die Angriffe gegen den Erbauer des Hauses, der das Unheil nicht mehr erleben musste, blieben natürlich nicht aus, doch konnte Fischer kein Fehler nachgewiesen werden; es hatte sich ausserdem gezeigt, daß durch die günstige Grundriss-Konzeption der Treppen und Hallen das Theater in kurzer Zeit von den 2 500 Besuchern geleert war, so daß kein Menschenleben zu beklagen war. "Ausser einigen obligaten Quetschungen und Konfusionen, einigen Erkältungen, welche das notwendige Zurücklassen der Garderobe bei grimmiger Kälte mit sich brachte, auch einigen respektablen Brandwunden, welche die zum Löschen beorderten Militärmannschaften davontrugen, kamen sowohl sämtliche auf der Bühne und im Haus Beschäftigten als auch das ganze Publikum mit heiler Haut und dem ausgestandenen Schrecken davon."

Baumgartner rühmt ferner, daß "Sachverständige und Kunstfreunde nach dem Brand Gelegenheit hatten, aus den stehen-gebliebenen Mauern die Festigkeit und Richtigkeit der Verhältnisse nachzuweisen und die grandiosen Umrisse, die Fischer für die Zukunft vorgezeichnet hatte, zu bewundern." 5)

Siehe Bild Nr. 19 Anhang Seite 100

König Max Joseph I., der dem Brand zugesehen und immer wieder gerufen hatte: "Mein schönes Theater, das überlebe ich nicht", sah zunächst keine Möglichkeit, den Bau wieder

1) StA, F III/1

2) Die Baukosten betrugen 1 920 000 fl.

3) BHStA, MF 55823/4

4) Die Regenanlage konnte nicht in Betrieb genommen werden, da die Wechsel eingefroren waren.

5) Baumgartner: Beschreibung des Brandes am 14.1.1823. Flora.

errichten lassen zu können, doch schon am 22. Januar stellte die Stadt München dem König eine größere Summe als Überbrückung zur Verfügung und übernahm freiwillig die Aufgabe, die übrigen Mittel für den Wiederaufbau beizubringen.

Siehe Bild Nr. 20 Anhang Seite 100

- d) Man war bestrebt, das Nationaltheater in seiner alten Form wieder erstehen zu lassen, was bereits aus einem Bericht der Hofbauintendanz vom 27. Januar 1823 hervorgeht; es wird darin betont, daß "es ihr besonders durch die Bereitwilligkeit der Hofbau-Kondukteure Weiss und Lang gelungen sei, die mitverbrannten Baupläne dieses neuen Hoftheaters soweit wieder zu sammeln und zu ergänzen, daß der durch alle Umstände gewissermaßen gebotenen Wiederaufbau dieses Gebäudes nach dem früheren Plane von dieser Seite kein Hindernis mehr im Wege steht." 1)

Ein Erlass des Königs vom 18. Februar 1823 bestimmt schließlich eine Spezialkommission für den Wiederaufbau, die unter der Leitung von Klenze steht. 2) Sie muß "die Ausarbeitung, Berichtigung und Vorlage eines verlässigen Planes und genauer Kostenüberschläge" übernehmen.

In einem Bericht des Finanzministeriums vom 15. Februar 1823 an den König wird "als Grundsatz und erste unerlässliche Vorschrift des Verfahrens dieser Commission ausgesprochen, daß der Wiederaufbau des kgl. Theaters, was die architektonischen Formen betrifft, durchaus und unabweichlich der Bauplan des verstorbenen Professors Fischer, nach welchem der erste Aufbau wirklich vollendet worden ist, beibehalten werden und gehandhabt werden, und daß Abweichungen und Veränderungen hierin nur insofern in Antrag gebracht werden sollen, als solche bei der inneren Einrichtung der Bühne und des Logenhauses mehrere Bequemlichkeit und Versicherung vor einem künftigen Brandunglück zu Zweck haben." 3)

Durch einen Erlass des Königs vom 18. Februar 1823 - also schon ein Monat nach dem Brand - wird dem ministeriellen Antrag stattgegeben und unter anderem verfügt, daß unter der Leitung des Hofbauintendanten nunmehr das gesamte Theater einschließlich der Kolonnade wiederaufgebaut werden soll. Nachdem vom Vorstand der Spezialkommission am 2. April 1823 die sieben neuen und neun älteren Pläne zum Vergleich vorgelegt wurden, konnte der Bau, Dank der großzügigen Finanzierung der Stadt, in einer außerordentlich kurzen Bauzeit wieder erstellt werden. Am 2. Januar 1825 wurde das Haus durch den König Max-Joseph wieder eröffnet.

1) BHStA - MF 55823/7

2) In einer Tagebucheintragung Klenzes steht zu lesen: "Die giftigsten Bemerkungen waren der Lohn für diesen Auftrag". - Zu Fischers Lebzeiten war Klenze ein Gegner von ihm gewesen. Klenzeana VII

3) BHStA - 55823/8

Die Westseite des Theaters gegen den Max-Joseph-Platz erhielt damals die heute noch sichtbare Gestalt. Die Ost- und Südseite wurden sehr einfach gehalten, zumal die Ostseite unzugänglich und die Südseite nur wenig sichtbar war, da auf dem Gelände der heutigen Maximilianstrasse ein Dekorationsmagazin stand.

Die Giebelfelder an der Westseite - das obere ist durch Klenzes Abänderung des früheren Walmdachs entstanden - blieben in den ersten 13 Jahren ohne besonderen Schmuck.

Siehe Bild Nr.21 und 22 Anhang Seite 100

Die Absicht König Ludwigs I., die Giebelseite mit einer Reliefplastik nach griechischem Vorbild füllen zu lassen - wozu Schwanthaler bereits Skizzen gemacht hatte -, scheiterte an der, für große Steinplatten zu schwachen Konstruktion des Giebels.

Die damals in Blüte stehende Frescomalerei gab Ludwig I. die Anregung, "es solle die Auszierung der Hoftheaterfassade mit Malerei geschehen." Dem königlichen Wunsch zufolge wurden im Jahre 1838/39 die beiden Giebelfelder mit Bildern geschmückt, die Pegasus mit den Horen und Apoll mit den Musen darstellten. Diese Bilder hielten den Einflüssen der Witterung nicht stand. 1)

Nach mehrfachen vergeblichen Restaurierungsversuchen mußten sie 1894 durch Glasmosaiken ersetzt werden, zu denen Professor Spiess die Kartons lieferte, "getreu den alten Vorbildern nachgebildet". 2)

Eine entscheidende Veränderung am Nationaltheater brachte der Durchbruch der Maximilianstrasse, die 1854 in ihrer heutigen Breite angelegt wurde. Das Dekorationsmagazin, das an die Südseite des Theaters angebaut war, musste abgerissen werden, um die Strasse durchführen zu können. Gleichzeitig war eine Umgestaltung der Südfassade des Baues notwendig. Der kgl. Baurat Brückelein gab dem Bau die Front zur Maximilianstrasse, wie wir sie heute noch sehen. Erst durch den neuen Strassenzug, der den Max-Joseph-Platz gegen Osten öffnete, wurde das Nationaltheater zu einem "Eckbau"; als solcher war es ursprünglich nicht geplant gewesen!

Als Theatermagazin diente zu jener Zeit aushilfsweise das Residenztheater; 1857/58 errichtete man an der Ostseite, in Verlängerung des Hauptbaues, ein großes Magazin. Doch bald reichte auch dieses Gebäude nicht mehr aus, um die Dekorationen aufzunehmen, so daß schließlich sogar derehemalige Küchenhof der Residenz bebaut werden musste.

-
- 1) Die Bilder waren von Schwanthaler entworfen und von Hiltensperger und Nilson gemalt worden. Das obere Giebelfeld wurde nach Fernbachs enkaustischer Technik, das untere al fresco gemalt.
 - 2) Ludwig Trost: "Zur Geschichte der Giebelfelder". Jahrbuch für Münchner Geschichte. 1887. Seite 7.

Das Gaslicht, das 1854 eingebaut worden war, wurde 1884 von elektrischer Beleuchtung abgelöst; die neue Beleuchtungstechnik hatte auf die Stimmung des Zuschauerraumes keinen negativen Einfluss - im Gegenteil, es war nun die Möglichkeit geschaffen, während der Vorstellung den Raum ganz abzudunkeln, was man sich in früheren Zeiten vergeblich gewünscht hatte. 1)

Bei späteren Umbauten in den Jahren 1924 und 1925 wurden die Treppen aus feuerpolizeilichen Gründen verändert; bei den beiden repräsentativen Haupttreppen zog man Zwischenpodeste ein und veränderte dadurch auf ungünstige Weise die Steigung der Treppe. Zur gleichen Zeit wurde die schon lange notwendige Umgestaltung der Bühne durch Professor Linnebach vorgenommen.

Der letzte entscheidende Eingriff in die Gestalt des Zuschauerraumes stammt von 1928, als man sich entschloss, die einfache Vorhangumrahmung der Bühne durch einen Bühnenrahmen zu ersetzen. Die Lösung erscheint wenig geglückt, denn ein Bühnenportal in dieser Form hat in einem klassizistischen Theater keine Berechtigung.

Siehe Bild Nr. 23 Anhang Seite 101

Siehe Bild Nr. 24 Anhang Seite 101

Die letzte Seite in der Baugeschichte des Münchner Nationaltheaters wurde am 3. Oktober 1944 geschrieben, als das Haus bei einem Bombenangriff zur Ruine wurde.

1) Siehe Seite 60

V. K a p i t e l

Das Münchner Nationaltheater und die zeitgenössische Kritik.

Um ein genaues Bild von der Wirkung des Nationaltheaters auf die Besucher bei seiner Eröffnung im Jahre 1818 zu erhalten, erscheint es am zweckmässigsten, eine positive und eine negative Kritik einander gegenüberzustellen und zu versuchen, auf diese Weise von unserer heutigen Sicht aus zu einem gerechten Urteil zu gelangen.

Unter den zahlreichen lobenden Berichten, die uns zur Verfügung stehen, erscheint uns der des Braunschweiger Intendanten Klingemann am wertvollsten, denn dieser Mann kannte die meisten deutschen und französischen Bühnen seiner Zeit und besaß den notwendigen Überblick, um über einen Theaterbau urteilen zu können.

Auf der Gegenseite geben wir einem unbekannten Verfasser das Wort, der in "toll gewordener Prosa" eine Erwiderung gibt auf eine günstige Schilderung des Hauses. Da es sich bei dem Verfasser dieses Aufsatzes offensichtlich um einen Architekten handelt, - denn wer sonst könnte formale und konstruktive Probleme in dieser Form besprechen? -, ist seine Stimme genau so wichtig, wie die des Theaterfachmannes.

Wie wir schon hörten, war bei der Eröffnung des Theaters der Portikus noch nicht errichtet und Klingemann schreibt darüber: 1)

"Vor allem prangt auf dem großen Max-Joseph-Platz das neue kgl. Hof- und Nationaltheater; ein Werk ersten Ranges in der höheren Architektur. Es soll nach dem Vorbilde des Odeon zu Paris ausgeführt sein, und gewährt auf dem sich weit ausdehnenden Platze eine imponierende Hauptansicht, welche sich noch bedeutender hervorheben muß, wenn der äussere Bau erst vollendet sein wird."

Es war also nur die zweigeschossige, ziemlich einfach gegliederte Front zu sehen, mit einer vorgelagerten Freitreppe, die den Stylobat für die Säulen bilden sollte, und mit seitlichen Auffahrtsrampen, die zum Hauptportal führten. Da die mächtigen korinthischen Säulen noch nicht standen, konnte der Betrachter auch nicht erkennen, daß der Rhythmus der Säulenordnung der Einteilung der Pilaster entspricht, welche, die Ecken des Gebäudes betonend, sich um das ganze Haus herumziehen. Im Erdgeschoss der Eingangsseite sind diese Pilaster von kleinen Halbpilastern hinterlegt, die ein Brustgesims tragen. Die Wand dieses Geschosses ist gefugt, während sie im Obergeschoss glatt verputzt ist.

Die Fenster des Erdgeschosses schneiden ohne Umrahmung in die Mauer ein, die des Obergeschosses sind mit einer von Konsolen unterfangenen Archivolte geschlossen. In das Gebälk, das die übliche Ausbildung mit Konsolen zeigt, sind in den Achsen kleine Mezzaninfenster eingesetzt. Unter dem Walmdach erhebt sich, Bühnenhaus und Auditorium gemeinsam überdeckend, der Kernbau.

1) August Klingemann: "Reisebeschreibungen". Braunschweig 1819
Der Bericht über seinen Münchner Besuch befindet sich im
2. Band, Seite 380-382 seines Buches "Kunst und Natur",
1823.

Trotz des unvollständigen Eindrucks von 1818 weiß Klingemann das Genie des Architekten zu würdigen, wenn er schreibt:

"Der Kgl. Baurat und Professor von Fischer ist der eigentliche Schöpfer dieses prachtvollen Kunstwerks, welches in Deutschland gegenwärtig seines Gleichen nicht findet."

Ganz anders lautet das Urteil der Gegenseite:

"Architektonischer Stil: - Wir leugnen nicht, daß wir bei diesem Worte eine ängstliche Verlegenheit fühlen, und von allen Teilen des Gegenstandes, welcher uns beschäftigt in Anspruch genommen oder im Stich gelassen, nicht wissen, wo wir anfangen sollen, um alles was zu sagen ist, zu ordnen. Eine allgemein herrschende Verderbtheit der Formen ist leicht vorzustellen, aber wo nichts bestimmt, nichts befolgt, nichts ganz angewandt ist, da wird Beschreibung und Kritik schwer..."

Was nun die Fassade unseres Theaters anbelangt, so scheint uns, daß das erste Erfordernis daran sein müsste, die Struktur und Bestimmung des Innern daran deutlich zu machen, und hierauf wird diese Fassade wohl keinen Anspruch machen? Indem wir gestehen, daß uns in dieser Hinsicht kaum ein modernes Theater hat befriedigen können, ... müssen wir doch an dem gegenwärtigen Äusseren eine besondere Schlaffheit des Erfindungsvermögens und eine Reihe von den größten Fehlern gegen die Architektur und ihre Grundlehren zeigen." 1)

Der Verfasser dieser Schrift ist also grundsätzlich nicht mit der neuen Form der Theater seiner Zeit einverstanden; in welcher Art er sich die Ausbildung der Frontseite des Theaters vorstellt, teilt er nicht mit.

Als es galt, für die Residenzstadt München ein neues Hof- und Nationaltheater zu bauen, konnte doch nur ein Typus in Frage kommen, der sich auch von aussen als Kunsttempel darbot. Die Fassade, die monumentale Ausbildung des Äusseren eines Gebäudes, dokumentiert doch letztlich seinen Zweck. Schon das Wort "Nationaltheater" besagt, daß es sich um ein Haus handelt, das für ein gemeinschaftliches Kunsterlebnis geschaffen ist, und dies muss sich auch in den äusseren Bauformen und Symbolen ausdrücken; zumal im 19. Jh. das Theater die führende Aufgabe in der Kunst einnimmt. Wie in früheren Zeiten dem Kirchenbau, so widmet sich nun der Architekt dem neuen Monumentalbau, dem Theatergebäude, dem er die Form antiker Tempel gibt.

Der neue Stil, der sich in dem Portikus des Nationaltheaters dokumentierte, war im damaligen München eine Neuheit; die Fassade blieb auch längere Zeit ohne Nachahmung.

Das antikisierende Programm galt bekanntlich nicht nur für die Baukunst; nachdem es schon zuvor die Dichtkunst zu einem Höhepunkt geführt hatte, stellte sich der antike Bau

1) Sämtliche Zitate jenes unbekannten Verfassers sind einem Schriftstück der kgl. b. Hoftheaterkommission entnommen. Klenzeana III/3. "Einige Worte über das Neue Hoftheater in München in Bezug auf einen darüber erschienenen Panegyrikus in tollgewordener Prosa."

in die Nähe der idealen Intentionen unseres klassischen Dramas. In diesem Zusammenhang ist es reizvoll, sich zu vergegenwärtigen, daß die ersten Pläne Fischers für das Nationaltheater, in denen er bereits die Tempelform hatte, zusammenfallen mit der Entstehung von Schillers "Braut von Messina" (1802), deren Szene vor einem "attischen Tempel" spielt, wie ihn Dingelstedt in einer späteren Inszenierung in München mit Erfolg nochmals zeigte.

Der mehr als kritische Betrachter spricht ferner davon, daß es sich beim Nationaltheater um eine unleugbare Nachahmung mehrerer Theater handelt, "und namentlich eine in allen Teilen und Verhältnissen fast mathematische genaue Nachahmung des großen, in Petersburg von Thomas de Thomond gebauten und jetzt abgebrannten Theaters."

Es ist eine Tatsache, die auch nie bestritten wurde, daß dieses oben erwähnte Theater in seiner Vorderfront Fischer als unmittelbares Vorbild gedient hat. Aller Wahrscheinlichkeit war das Odeon in Paris auch für das Petersburger Theater die Vorlage. Es zeigt aber im Gegensatz zu seinem französischen Vorbild keine monumentalen Effekte, so wie es sich breit und doch bescheiden ausdehnt. Das Attikageschoss ist hier weggefallen und dadurch werden die flach ansteigenden Seitendächer sichtbar, die den Anschluß an den inneren Kernbau vermitteln. Für den Säulenvorbau, der wie in München von einem breiten Giebel überdeckt wird, wählt Thomond die jonische Ordnung. Die Seitenteile der Vorderfront zeigen eine ausgewogene Flächenzeichnung, die in ihren Maßstäben die jonische Ordnung geradezu verlangt.

Der Petersburger Bau, der nur sechs Jahre nach Chalgrins Odeon entstanden ist (1805), konnte für Fischer natürlich in weit größerem Maße Vorbild sein als das Odeon.

Siehe Bild Nr. 25 Anhang Seite 102

Auf den ersten, flüchtigen Blick mag die Übereinstimmung zwischen dem Petersburger und dem Münchner Theater überraschend sein, nimmt man aber einen genauen Vergleich vor, so wird man leicht feststellen, daß es falsch ist, wie jener Kritiker von einer "mathematisch genauen Nachahmung" zu sprechen.

Der primäre Unterschied zwischen beiden Bauten liegt in der Wahl der Ordnung. Durch die korinthische Ordnung erreicht Fischer einen so hohen Grad von Festlichkeit, wie er bei einem Theaterbau erwartet wird. Ausserdem erzielt er durch den geringen Abstand zwischen den Säulen des Portikus andere bzw. spannungsreichere Proportionen.

Im Gegensatz zu dem Petersburger Bau wirkt das Münchner Theater als hoher, monumentaler Bau, der seinen bedeutenden Platz zwischen den niedrigen Flügelbauten einnimmt. 1) Die

1) Diese Betrachtungen beziehen auf den ursprünglichen Ausführungsentwurf.

einzelnen Baukörper setzen sich so klar voneinander ab, daß man an ein basilikales Aufriss-System erinnert wird. Es ist dies das erste Beispiel einer klaren Trennung von Bühnenhaus mit Zuschauerraum gegenüber den übrigen Räumlichkeiten, wie man sie später bei Schinkels Berliner Schauspielhaus wiederfindet. 1) Das Herausheben von Bühnenhaus und Zuschauerraum schaffte eine große Höhenausdehnung über der Bühne, die für den späteren Theaterbau vorbildlich wurde.

Ein weiterer Unterschied zu dem Petersburger Bau liegt in der Anlage einer breiten Freitreppe vor der Hauptfassade. Durch sie wird der Bau von dem Terrain der übrigen Bauten erhoben, verliert seine Erdgelagertheit und läßt die prächtigen Säulen erst richtig zur Wirkung kommen. 2) Unwillkürlich erinnert man sich in diesem Zusammenhang Fischers eifriger Studien in Italien, wo er an palladianischen Bauten lernte, und wo er antike Kapitelle zeichnete.

Die äussere Erscheinung, wie auch die innere Disposition des Nationaltheaters, ist wohl das Ergebnis zahlreicher Einflüsse, aber diese sind durch einen genialen Geist eingeschmolzen und zu einem neuen, durchaus eigenen Gebilde gegossen worden.

Über den Portikus sagt der Kritiker, daß "der Untersatz (Sockel) der Säulenordnung 1 1/2 Model hoch ist, für Schönheit und Verhältnis viel zu niedrig, und für den Gebrauch viel zu hoch, da im Winter die Wagen nicht ohne Gefahr die dadurch entstehende Rampe hinauf und hinab fahren können." Wenn dem Verfasser dieser Worte die Höhe des Sockels unter den Säulen und damit also auch die Freitreppe vor dem Theater für zu niedrig erscheint, sollte er dann am Ende schon Kenntnis haben von einem Entwurf, bei dem das Theater auf einem hohen Treppenaufbau steht - von den Theaterplänen für Berlin? Sollte es sich bei ihm um einen persönlichen Freund Schinkels handeln?

Die Kritik an den steilen Auffahrtsrampen scheint tatsächlich berechtigt gewesen zu sein, denn in den Aufzeichnungen des späteren Münchner Intendanten Küstner 3) lesen wir, daß die Kutschen nicht vor dem eigens dazu vorgesehenen Portal vorfahren, weil es dem Wetter ausgesetzt war und weil die Rampe im Winter vereist war.

Hören wir nun wieder Klingemann, wie er das Innere des Theaters beschreibt:

"Es war am Namenstag des Königs, als ich zum ersten Male dieses Theater betrat. Der Schauspielsaal war festlich beleuchtet, ein reiner Astralkranz schwebte von der Decke

-
- 1) Bei späteren Theaterbauten tritt nur noch das Bühnenhaus über die Dachfläche hervor, bedingt durch die immer stärker in den Vordergrund tretende Bühnentechnik.
 - 2) Diese Anordnung der Treppen wird später bei Schinkels Berliner Schauspielhaus in monumentaler Weise wieder gebracht. (Siehe S.15)
 - 3) Theodor Küstner: "34 Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1835, Seite 97/98.

nieder, und an den Eskarpen der Logen brannten ringsum Argandsche Lampen mit weißen Schirmen.

Der von unten bis oben mit Zuschauern erfüllte Raum stieg mächtig, wie ein Colosseum, empor, und der Effekt, den das Ganze machte, war so grandioser und einziger Art, daß er alles weit hinter sich ließ, was mir bisher in ähnlicher Hinsicht an anderen Orten vorgekommen. -

Einen in der Tat majestätischen Anblick gewährt das Proszenium, mit seinen gewaltigen korinthischen Säulen, deren reiche Kapitälchen zu den Meisterwerken in dieser Ordnung gezählt werden."

Siehe Bild Nr. 26 Anhang Seite 103

Fischer hatte die Grundform des Zuschauerhauses vom Odeon übernommen, nur prägte er diese noch stärker aus, indem er sie dem Dreiviertelkreis noch mehr annäherte. Die Logenmauern, die beim Odeon gerade auslaufen, sind hier gegen das Proszenium eingezogen, so daß der Zuschauerraum noch stärker zentralisiert ist. Auf diese Weise verliert er zwar in den vorderen Ranglogen einige gute Plätze, weil man von den hinteren Sitzen nicht mehr die volle Bühnenbreite sieht, doch "wenn man erwägt, daß man jene Form wählen will, welche bei der kleinstmöglichen Tiefe des Auditoriums die größtmögliche Breite gibt, so wird die Form des Odeons, das Rund, auch in dieser Hinsicht allen Ellipsen den Rang abgewinnen. Die Form meines Planes bemisst sich nach der angenehmen Sichtweite des menschlichen Auges ebenso wie nach der Reichweite der menschlichen Stimme." 1)

Siehe Bild Nr.27 Anhang S. 104 Siehe Bild Nr.28 Anhang S.104

Der Aufbau des Auditoriums, der sich über dem, dem Odeon ähnlichen Grundriss erhebt, entspricht dem italienischen System, das wir von der Mailänder Scala kennen. 2)

Siehe Bild Nr. 29 Anhang Seite 104

Diese Anlage brachte den großen Vorteil, daß viele Logen mit zahlreichen Plätzen auf relativ kleinem Raum untergebracht werden können. 3) Erst später, als der Bau von der Staatskasse übernommen worden war, entschied man sich für den Einbau einer breiten Parterregalerie.

-
- 1) In diesen Sätzen wendet sich Fischer entschieden gegen die von Langhans aufgestellte Theorie hinsichtlich der Form von Zuschauerräumen. Siehe Seite 2
 - 2) Siehe Beschreibung der Mailänder Scala, Seite 6
 - 3) Es waren viele Logen verlangt, um eine möglichst große Zahl von Aktionären im Theater unterzubringen.

Klingemann nennt die Säulen und Kapitelle des Proszeniums "Meisterwerke", während die Gegenseite davon spricht, daß Fischer, im Gegensatz zum Odeonschen Zuschauerraum, "auf die allerunpassendste Weise ungeheuerere Marmorsäulen gesetzt hat; Es scheint diese Idee zunächst aus dem hiesigen alten Hoftheater entlehnt zu sein und führt nebst dem Erschweren des Sehens noch andere Nachteile mit sich."

Schon im Barock benützte man als Proszeniumslösung eine sich nach hinten verengende Säulenstellung, wie sie dann auch wieder bei der Skala zur Anwendung kam; Fischer hat allerdings nicht den bei Barocktheatern üblichen bogenartigen Anschluss übernommen, wie ihn die Skala hat. Eine ähnliche Lösung strebte man bei dem Umbau 1928 an, als man eine Art Portalrahmen einsetzte, was dem Theatersaal aber durchaus nicht zu seinem Vorteil gereichte, sondern nur den Beweis erbrachte, daß Fischer die notwendige Sorgfalt bei der Gestaltung jener kritischen Zone zwischen Bühne und Zuschauerraum hatte walten lassen und es nicht eines zusätzlichen Bühnenrahmens bedurfte:

Um die Proszeniumssäulen nicht überdimensional hoch erscheinen zu lassen, setzte er sie auf einen Unterbau, der bis zum ersten Rang reichte, und ließ sie nur bis zum vierten Rang aufsteigen, dort legte er ein Quergebälk und krönte sie durch zwei überlebensgroße Hermen, die bis zur Decke reichten. 1)

Siehe Bild Nr. 30 Anhang Seite 104

Klingemann, der von der festlichen Beleuchtung des Raumes überwältigt war, rügt aber, daß das Licht an den Rängen während der Vorstellung zu hell sei. 2) Durch diese Beleuchtungseffekte werde "das Spectatorium zu einer Bühne erhoben, welche die eigentliche gewissermaßen an Pracht und Bedeutung noch überherrscht."

Der anonyme Schreiber urteilt über die Königsloge in folgender Weise: "Das stets vorgenommene Durcheinander der heterogensten Formen feiert hier gewissermaßen seinen Triumph. Unten eine Art dorischer Pilaster 3 1/2 Durchmesser hoch, woran das Kapital einen einnimmt, und der Rest wieder kanneliert ist !! Darüber in der Mitte zwei plumpe Karyatiden, welche sich eine Weile ihrer Sklaverei und Dienstbarkeiten auf mageren Leiern vertreiben und sich zwischen den Atributen von Schlachten und Siegen welche diese großen Logen umgeben sehr friedlich ausnehmen."

-
- 1) Die Theaterbaukommission äußerte Bedenken gegen diese Lösung, doch Fischer konnte sich auf ähnliche Anlagen in den Theatern von Parma, Bologna, Turin und Venedig (La Fenice) berufen.
 - 2) In früheren Zeiten konnte man während der Vorstellung nur den Mittelleuchter nach oben wegziehen, wo er dann in einer Deckenöffnung eingelassen wurde. Es ist bemerkenswert, daß also bei den Darbietungen auf der Bühne, der Zuschauerraum stets mitempfunden wurde.

Dem gegenüber äussert Klingemann: "Die vielfachen Ornamente an den Brüstungen der Logen sind, in ihren besonderen Kreisen, nach der Antike komponiert, und von Fischer selbst gezeichnet, welcher auch hierin seine Meisterschaft beurkundet; indess die Pracht des Ganzen und die Fülle, welche hier mit dem ursprünglich Grandiosen wetteifert, den Blick des Betrachters in Erstaunen setzt." 1)

In den einzelnen Dekorationsmotiven, wie Schilder, Schwerter, Helme, spricht sich die Vorliebe der Max-Joseph-Zeit für solche Motive aus. Zahlreiche Dekorationen, auch für die Decke der Foyerräume und des Portikus waren von Fischer selbst entworfen worden und sie zeigen die geübte Hand eines palladianisch gestimmten Meisters, der noch nicht die Spröde des späteren Klassizismus hat, der aber genauso weit von der rokokohaften Verspieltheit entfernt ist. 2) Die übrigen Dekorationen stammen von Metivier.

"Verfolgt man die Geschichte der bayerischen Dekoration, die sich von Karl Peter Puille und von Herigoyen herleitet, so bezeichnet Metivier die entscheidende Wendung vom Anmutigen ins Bedeutende. Die Innenausstattung des Hoftheaters wurde von Metivier besorgt. In einem Vorlegewerk hat der 35-jährige seine unerschöpfliche Erfindungsgabe für 'Architektonische Verzierungen' dargestellt." 3)

Entscheidend beim Raumeindruck eines Fischerschen Gebäudes ist ausser den ausgewogenen Dekorationen die farbliche Fassung. Er liebt Wände in Goldocker, weiße Friese, rote Mäanderbänder auf weißen Decken. Seine starke Farbigkeit kam auch an der Aussenseite des Nationaltheaters zur Geltung, denn die großen Putzflächen waren in leuchtendem Ockerton gefasst, von dem sich die Werksteinpilaster wirkungsvoll abhoben. Farbspuren an den Kapitellen weisen darauf hin, daß auch sie ursprünglich farbig getönt waren.

Dem Zuschauerraum des Theaters hatte Fischer den festlich-repräsentativen Farbklang Weiß-Rot-Gold gegeben.

Wenn unsere Vermutung stimmt, daß jener strenge Kritiker der nachfolgenden Gruppe von Architekten angehört, so ist leicht einzusehen, warum er keine Beziehung zu den Fischerschen Erfindungen hat, denn dem rein palladianischen Klassizismus folgte eine neue, mit Klenze sich entfaltende Stilepoche, die schließlich im Historismus endete.

Blickt man noch einmal zurück auf die Theaterbauten, die etwa zur gleichen Zeit wie das Nationaltheater entstanden sind, auf Weinbrenners Hoftheater in Karlsruhe, Thourets Theater in Stuttgart oder Langhans' Berliner Schauspielhaus, so kann man

-
- 1) Die Beurteilung des Nationaltheaters von Klingemann und die von jenem unbekannten Architekten, beziehen sich immer auf dieselben Gegenstände, so daß die Vermutung naheliegt, jener Bericht in "tollgewordener Prosa" soll eine Erwiderung auf Klingemanns positive Stellungnahme sein.
 - 2) Signierte Zeichnungen von Fischers Hand befinden sich in der Sammlung Lang, München.
 - 3) Oswald Hederer: "Münchner Baukunst um 1800", a.a.O.

feststellen, daß das Münchner Theater zu seiner Zeit ein ganz außerordentliches Unternehmen darstellte, von dem Franz Reber noch 1876 sagen konnte, daß es "eines der größten sei, die existieren", und daß es auch das schönste Theater seiner Zeit gewesen ist. Hätte es nicht besondere Qualität besessen, so hätte man sicher sein können, daß Klenze, einst ein Gegner Fischers, nicht schon wenige Tage nach dem Brand des Theaters ein Schreiben unterzeichnet hätte, in dem von dem König die Wiedererstellung des Gebäudes nach den alten Plänen gefordert wurde. 1) 2)

Es waren wenige Änderungen, die Klenze beim Aufbau des Hauses vornahm, und die er alle auf eine Weise ausführte, daß nicht der Einfluß eines anderen Künstlers zu spüren war. Die wesentlichste Abweichung von der alten Konzeption geschah durch die Errichtung eines zweiten Giebels an der Vorderfront. Fischer hatte nach dem Pariser Muster ein abgeschrägtes Dach angelegt, wodurch der Portikus sich frei darbot und nicht von einer zweiten Überhöhung durch den Giebel des Zuschauer- und Bühnenhauses optisch gedrückt wurde. Da das Berliner Schauspielhaus (1819-1821) auch zwei Giebel besitzt, und da Klenze mit Schinkel eng befreundet war, kann man annehmen, daß die Anregung zu dieser Abweichung von der ursprünglichen Form auf diesen Einfluß zurückgeht. - Vielleicht läßt sich auch aus diesen Zusammenhängen heraus die Frage nach dem Namen des anonymen, mit architektonischen Problemen wohlvertrauten Schreibers "in tollgewordener Prosa" beantworten?

August Klingemann, dem wir bereits 1819 eine fachkundige und sachliche Beurteilung des alten Nationaltheaters verdanken, besuchte im Herbst 1825 das neuerbaute Theater und berichtet darüber:

"Es war dasselbe, und auch nicht dasselbe, welches ich im Jahre 1819 kennenlernte... In seinem Innern erschien nun das neue Theatergebäude ganz wie das alte, so daß ich, das dazwischen Vorgefallene vergessend, meinen Platz wieder auf derselben Stelle wie zu jener Zeit eingenommen zu haben glaubte." 3)

"Im Speziellen sind übrigens auch noch hie und da Verbesserungen vorgenommen worden, besonders was die Einrichtung der Maschinerie betrifft, auf welche sich der Architekt Fischer, der sie damals nach seiner eigenen Ansicht anordnete, nicht so ganz verstand, als das für die jetzt notwendig gewordenen komplizierten Verhältnisse in dieser Hinsicht, welche mehr einen in der Sache bewanderten Mechanismus erfordern, hätte sein müssen."

-
- 1) Schreiben vom 27.1.1823, BHStA - MF 55823/9
 - 2) Obwohl Klenze wusste, daß man bei einem Zuschauerraum, der auf einem kreisrunden Grundriss aufgebaut ist, von einigen seitlichen Plätzen eine schlechte Sicht hat, übernahm er auch wieder diese Form.
 - 3) Klingemann: "Kunst und Natur", a.a.O., Seite 392/393

Klenze hatte, wie Fischer, Metivier für die dekorative Gestaltung der Innenräume hinzugezogen, wodurch die Gewähr gegeben war, daß es wieder dieselbe Handschrift war, die ihre sicheren Züge hinterließ. Es kann Klenze nicht hoch genug angerechnet werden, daß er bei der Wiedereinrichtung des Nationaltheaters nicht seinen eigenen Intentionen gefolgt ist, sondern sich ganz in den Schatten des Fischerschen Gestaltungsprinzips gestellt hat; durch diese Haltung blieb eines der wenigen großen Architekturzeugnisse des Klassizismus erhalten.

VI. K a p i t e l

Die Theatergeschichte des Nationaltheaters im 19. Jh.:

- a) Repertoire
- b) Beurteilung von Zuschauerraum und Bühne durch zeitgenössische Theaterfachleute
- c) Darstellungsstil

- a) Die Eröffnung des neuen Hof- und Nationaltheaters am Max-Joseph-Platz im Jahre 1818 hatte zwar über die Grenzen Bayerns hinaus allgemeine Aufmerksamkeit erregt, doch galt dieses Interesse mehr dem Gebäude als dem Zweck, für den es errichtet worden war.

Um den denkwürdigen Tag der Einweihung des Hauses mit einer literarischen Tat gebührend begehen zu können, war ein Wettbewerb mit Preisen für zwei Schauspiele und eine Oper ausgeschrieben worden. Als das beste Stück wurde Andreas Eckardts "Heimeran" erwähnt; die geschmackliche Unsicherheit konnte sich nicht besser dokumentieren, als durch diese Wahl; das Stück wurde nur zweimal gegeben.

In den ersten Jahren konnte das neue Theater nur wenig benützt werden, da es an den notwendigen Dekorationen fehlte, und so spielte man weiterhin vorwiegend im Residenztheater. 1)

Große finanzielle Schwierigkeiten, - Nachwirkungen des Krieges - , erlaubten dem König nicht, bedeutende Summen für das Theater auszugeben; andererseits war man sich an oberster Stelle darüber im klaren, dass man auf die Dauer das Haus nicht unbenutzt lassen konnte. Man erhoffte sich von dem neuen Intendanten Stich, der Delamotte ablöste, eine Besserung der Verhältnisse durch geschickte Leitung des Unternehmens. Stichs Direktion war aber ebenso kurz wie unglücklich. Als einziges Verdienst konnte er das Engagement des Charakterdarstellers Esslair buchen. 2)

Der Brand von 1823 legte ein Theater in Asche, das wohl eines der schönsten war, das aber noch nie richtig seiner Bestimmung gedient hatte.

Die zweite Eröffnung des Hauses am 2. Januar 1825 begann mit einem Prolog von C.B. Miltiz, der von Esslair gesprochen wurde. Danach kam ein "Bayerisches Volkslied" - Text von Settner, Musik von Poissl -, dem das Ballett "Aschenbrödel" von Horschelt folgte. Man hatte inzwischen einen Vorrat an Dekorationen von verschiedenen Malern, von Joseph Klotz, Michael Schnitzler, Simon Quaglio und Georg Fries, anfertigen lassen, so daß neuen Inszenierungen nichts mehr im Wege stand, abgesehen von den weiterhin schlechten finanziellen Verhältnissen.

Die Intendanz war inzwischen an den Freiherrn von Weichs und danach an den Opernkomponisten I.N. Poissl übergegangen. Seiner Leitung und dem Einfluss Esslairs und Vespermanns ist es zu danken, daß das klassische Repertoire etwas erweitert wurde; Poissl konnte aber bei aller Rührigkeit doch nicht den finanziellen Ruin des Theaters aufhalten. 3)

Das Jahr 1826 brachte einige Veränderungen, denn nach dem Regierungswechsel wurde durch Ludwig I. die italienische

-
- 1) Es fand zunächst nur eine Vorstellung in der Woche statt.
2) Esslair war von 1820-1836 in München engagiert.
3) 1825 erschien Goethes "Egmont" zum erstenmal mit Beethovens Musik, ferner wurden aufgeführt: "Iphigenie", "Götz", 1827 "Laune des Verliebten" und 1830 "Faust I".

Oper endgültig aufgelöst und gleichzeitig die Verbindung zum Isartor-Theater abgebrochen. Die besten Kräfte der italienischen Oper traten in das deutsche Ensemble ein, das jetzt das ganze Interesse der Opernfreunde auf sich zog. Die Vorstellungen fanden sämtliche im Nationaltheater statt, so daß das Residenztheater schließlich nur noch als Dekorationsmagazin benutzt wurde.

Unter Poissl Leitung waren zwar viele Verbesserungen erzielt worden, doch hatte auch er sich nicht den finanziellen und künstlerischen Schwierigkeiten gewachsen gezeigt. Die Schuldenlast machte jedes Gedeihen unmöglich, so wurde Poissl 1833 seines Postens enthoben und zur Sanierung der Verhältnisse zum ersten Male ein anerkannter Bühnenleiter berufen: der Hofrat Dr. jur. Theodor Küstner (1784-1864) aus Leipzig.

Seine ersten Anschauungen vom Theater hatte er von der Weimarer Bühne und von Ifflands Darstellungskunst empfangen. Die idealistische Schule, mit ihrem hohen Pathos und ihren strengen Bewegungen entsprach seinem Ideal einer Inszenierung. In München hatte er aber wenig Gelegenheit, sich in künstlerischer Hinsicht zu betätigen. Man hatte ihn berufen, weil er einen guten Ruf als versierter Theatergeschäftsmann besaß, und so mußte er sich vorwiegend der administrativen Seite seines Amtes widmen. Es gelang ihm, das Theater von seinen wirtschaftlichen Nöten zu befreien, doch konnte er den künstlerischen Abstieg der Bühne nicht mehr aufhalten, der sich einerseits aus dem ständigen Personalwechsel und andererseits aus der künstlerischen Unsicherheit der Zeit erklären läßt.

Die Münchner Bühne unterschied sich bis zur Mitte des 19. Jhs. weder in Repertoire noch in Gestaltung von anderen durchschnittlichen Theaterbetrieben.

Von der Oper kann man vielleicht sagen, daß sie durch manche gute Aufführung das übliche Niveau verließ; beim Schauspiel aber spürte man deutlich, dass eine künstlerische Persönlichkeit fehlte, wie sie der Oper durch Franz Lachner (1803-1890) gewonnen wurde.

Das Jahr 1848 brachte die Abdankung König Ludwig I.; gleichzeitig kehrte Poissl nochmals für kurze Zeit auf den Intendantenposten zurück; ihm wiederum folgte Frays und dann kam es zu einer langsamen Besserung im Theaterbetrieb. Die neue Zeit und der neue Geist verlangten nach der geeigneten Persönlichkeit, die den neuen Aufgaben und Forderungen gewachsen war; man erkannte die Bedeutung einer fachmännischen Bühnenleitung.

Zum erstenmal erhielt München in Franz von Dingelstedt (1814-1881) einen Intendanten, der gleichermaßen künstlerische und administrative Fähigkeiten besaß, und der gewillt war, den heftigen Kämpfen, die sein Amtsantritt hervorgerufen hatte und die auch während der ganzen Zeit seiner Münchner Tätigkeit nicht aufhörten, mutig entgegenzutreten, um seinen Weg zu verfolgen.

Von den schlechthin chaotischen Zuständen beim Münchner Schauspiel vor Dingelstedts Amtsantritt schrieb Seydelmann

nach seinem Gastspiel 1835 an seinen Freund Goldner: "Das hiesige Schauspiel ist ein schöner Quark. Es ist unverantwortlich, wie schlecht die vorhandenen Mittel genutzt werden." 1)

Soweit es unter den gegebenen Verhältnissen und mit dem vorhandenen Material überhaupt möglich war, hat Dingelstedt in den sechs Jahren seiner Tätigkeit alle Kräfte des Theaters zu nutzen und zu entwickeln verstanden. Das Repertoire wurde systematisch nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet, dabei die Klassiker wie auch die zeitgenössischen Dramatiker in gleicher Weise berücksichtigt.²⁾ Er verstand es ausserdem durch Disziplin und höhere Forderungen die Leistungsfähigkeit des Ensembles zu steigern, so daß das Münchner Nationaltheater die Stelle unter den führenden deutschen Bühnen einnehmen konnte, die ihm schon allein durch die edle Gestalt seines Theatergebäudes zukam.

Dingelstedts Inszenierungen erfolgten aus der bildlich-plastischen Vorstellung und aus der Gesamtstimmung des Stückes heraus. Sein Empfinden für die lyrischen und musikalischen Elemente der Dichtung fand seine Ergänzung durch Dingelstedts Sinn für die malerischen Effekte der Darstellung. Er liebte das schmückende Ornament in der Dichtung und in der Inszenierung, und daher waren bei ihm die Vorstellungen immer voll Repräsentation und Sinnenfreude.

Am bekanntesten wurde Dingelstedts Bühnenleitung durch die "Gesamtgastspiele" im Juli 1854, ein mit kluger Berechnung begonnenes Unternehmen, das, ebenso wie die Nachahmungen in den Gastspielen von 1880, mehr aus geschäftlichen und persönlichen als aus künstlerischen Gründen entstand, das jedoch von Dingelstedt in weiser Beschränkung von Repertoire und Gastrollen mit weit größerem Verständnis und sicherer Erkenntnis der Erfolgsmöglichkeit veranstaltet wurde.

Er gab nur neun Stücke von Lessing, Goethe und Schiller; Werke, soweit sie ohne einschneidenden szenischen Apparat, Massenszenen und ausgiebige Proben möglich waren, mußten sich auf zwölf Gäste beschränken. Er konnte mit "Minna von Barnhelm" und "Kabale und Liebe" starke künstlerische Eindrücke vermitteln, wie sie seinem Nachfolger von 1880 nicht beschieden waren. Mit dem Erfolg dieser Veranstaltung für das Theater und seine Mitglieder, für die Kasse und vor allem

1) H.Th.Rötscher: "Seydelmanns Leben und Wirken". Berlin 1875, S.12

2) Dingelstedts erste Arbeit galt Hebbel, Shakespeare und Sophokles: "Judith" 1851 und "Agnes Bernauer" 1852, "Heinrich IV" 1851, "Coriolan" 1852, "Antigone" 1851, "König Ödipus" 1852. Von Schiller erschien zum erstenmal die "Turandot" 1852. Durch Neueinstudierung klassischer Werke - "Hamlet", "Richard III", "Nathan", "Kabale und Liebe", "Wallenstein", "Romeo und Julia", "Braut von Messina", "Ahnfrau", "Arzt seiner Ehre", "Iphigenie", "Zerbrochener Krug", "Julius Cäsar" - und durch Lustspielnovitäten suchte er das Publikum zu gewinnen. Ferner erweiterte er das Shakespeare-Repertoire und pflegte mit besonderer Liebe Gutzkow in seinem Spielplan, obwohl die Erstaufführungen nicht den erhofften Erfolg brachten.

für seine Person selbst, konnte Dingelstedt zufrieden sein.

Ein Nachteil sämtlicher Gastspiele bestand allerdings darin, daß eine Stilbildung der eigenen Bühne vereitelt wurde. Wohl begrüßte Goethe jeden bedeutenden Gast an seiner Weimarer Bühne, weil er der Ansicht war, daß sein eigenes Ensemble durch ihn eine neue Anregung empfangen könne; da das Weimarer Theater seinen eigenen strengen Stil hatte, konnten die Schauspieler eine Auflockerung gut brauchen; in München aber hatte sich eine eigene Richtung noch nie entwickeln können, weil das ständig wechselnde Personal das Zustandekommen eines wirklichen Ensembles mit eigenem Darstellungsstil verhinderte. Wobei unter Ensemble mehr verstanden werden soll, als Ordnung des Kunstpersonals. Es wurden in München meist nur äusserlich disziplinierte Aufführungen erreicht, aus denen sich hier und da eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit abhob, niemals aber wurde eine bis ins kleinste abgestimmte, harmonisch ausgeglichene Gesamtdarstellung erzielt; auch nicht bei Dingelstedt.

Trotz seiner Geschäftstüchtigkeit konnte Dingelstedt auf die Dauer die Gefahr des Defizits nicht abwenden, und so ist es zu erklären, daß er, der Literat, sich schließlich immer mehr den ertragreicheren Opernveranstaltungen widmete, denn die Oper hat von jeher in München weit mehr Anklang gefunden als das Schauspiel. 1)

Unter den Operninszenierungen war ein besonderes Ereignis die Erstaufführung von Wagners "Tannhäuser", nachdem Lachner ein Jahr zuvor das Münchner Publikum in einem Odeon-Konzert mit der Ouvertüre zu "Tannhäuser" vertraut gemacht hatte. Mit dieser Aufführung, die am 12. August 1855, unter enthusiastischer Anteilnahme des Publikums vor sich ging, wurde das Band geknüpft zwischen Richard Wagner (1813-1883) und der Münchner Oper, das für beide von gleich großer Bedeutung war.

Neben der Einführung Wagners machte sich Dingelstedt ganz besonders um die weitere Pflege der Mozart-Opern verdient: er ließ das Jubiläumsjahr 1856 zu einem wirklichen "Mozartjahr" werden. Durch diese intensive Beschäftigung mit Mozart erkannte er, daß der eigentliche Raum, um Opern wie "Figaros Hochzeit" oder "Don Giovanni" wirkungsvoll zu gestalten, das Residenztheater sei; so ist es Dingelstedt zu danken, daß dieses Theater aus seinem Schlummer erweckt und nach gründlicher - wenn auch nicht glücklicher - Restauration

1) Schon im ersten Jahr seiner Münchner Tätigkeit hatte Dingelstedt das Glück, den großen Erfolg von Meyerbeers "Propheten", den noch seine Vorgänger herausgebracht hatten, ausnützen zu können; zwanzigmal konnte 1851 die Oper gegeben werden und sie stand auch in den nächsten Jahren nach der Aufführungsziffer weiterhin an der Spitze. Dieser Erfolg wurde 1854 durch den von Nicolais "Lustigen Weibern von Windsor" und 1855 durch den der Erstaufführung von Wagners "Tannhäuser" abgelöst; Lortzings "Undine" fand 1855 kein Publikum, mehr Glück hatte 1856 Meyerbeers "Nordstern".

wieder für bestimmte Opern verwendet wurde.

Trotz seiner bedeutenden Erfolge arbeiteten Dingelstedts Gegner ständig gegen ihn, denn sie sahen in ihm den Eindringling, der es nicht verstand, sich den Münchner Verhältnissen anzupassen. Es war darum ein vorzeitiges Ende seiner Leitung nicht abzuwenden, und als man ihm 1857 seine Entlassung mitteilte, geschah dies in unverdient kühler Form. Die Früchte des Dingelstedt'schen Wirkens hat das Münchner Theater nicht ernten können, denn man kehrte, ohne aus der Vergangenheit gelernt zu haben, sofort zu dem alten System der Theaterleitung zurück und berief zum dritten Male den Freiherrn von Frays zum Intendanten, dessen Leistungsfähigkeit inzwischen nicht gewachsen war; ihm folgte 1860 der Hausinspektor Wilhelm Schmitt.

Auf dem Gebiet der Oper wurde weiterhin auf den Ausbau des Wagner-Repertoires hingearbeitet. 1858 fand die Erstaufführung von "Lohengrin" statt, dem allerdings nicht der spontane Beifall eines "Tannhäuser" beschieden war. Den Zeitgenossen erschienen die Schwierigkeiten des Werkes als besonders groß, was sich aus einer Kritik des "Punsch" über den "Lohengrin" entnehmen lässt:

"Nur wer bei den ungeheuerlichen Gesamtproben ein paar Viertelstunden zugehört hat, vermag zu würdigen, mit welcher Gewissenhaftigkeit Generalmusikdirektor Lachner die Verkörperung dieser wunderlichen Tondichtung geleitet und ermöglicht hat." Am Schluß des Aufsatzes heißt es: "Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen."

Die eigentliche Bindung Wagners an München erfolgte im Jahre 1864, in dem Ludwig II. ihn zu sich berief und durch seine Bereitwilligkeit, dem Kunstwillen Wagners alle Wege zu ebnen, den größten Einfluß auf das Münchner Theaterleben ausübte. Daran konnte auch die spätere Entfremdung nichts ändern. Immer blieb München der Kunst und dem Kunstwillen Richard Wagners verbunden:

"Hoffentlich wird der freie Staat," äusserte Wagner, "sobald er einigermaßen selbst zur Besinnung gekommen sein wird, seine Pflicht gegen sich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungsfähigkeit des Theaters, sich dieser Fähigkeit zu dem edelsten und freiesten Zwecke, zu dem Zwecke seiner selbst, sich versichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterstützung des Theaters unabhängig von jeder anderen Rücksicht ausser der Macht, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln."

Das Jahr 1864 brachte die Erstaufführung des "Fliegenden Holländers", der 1865 die des "Tristan" folgte. Die Aufführung, von Hans von Bülow geleitet, wurde von seiten der "Wagnerianer" mit Begeisterung aufgenommen, denen Wagners schwüler und - wie Thomas Mann einmal bemerkte - "himmelüberhimmelnder Erotizismus" 1) so gut gefiel, daß sie sogar

1) "Neue literarische Welt", Heft Nr.3. 1953, S.3 (Rede über G.B.Shaw)

mit ihrem Beifall das Zischen der zahlreichen Gegner über-
tönten.

Ausser Hans von Bülow, dessen Berufung an die Münchner Oper Wagner bei König Ludwig erwirkt hatte, zog der Meister noch Peter Cornelius und seinen Zürcher Freund Professor Gottfried Semper (1803-1879) in die bayerische Residenzstadt.

Am 26. November 1864 schrieb der junge König an Wagner: "Ich habe den Entschluß gefasst ein großes steinernes Theater erbauen zu lassen, damit die Aufführung des Ringes der Nibelungen eine vollkommene wird." Semper wurde mit den Vorentwürfen für den Prachtbau, der am Platz der heutigen Friedenssäule stehen sollte, beauftragt.

1868 wurden die "Meistersinger", unter Bülows Leitung, zum ersten Male gegeben. Dieses Jahr brachte leider auch die Abdankung Lachners - nach 32-jähriger Tätigkeit -. Lachner, der ein fanatischer Verfechter des strengen Klassizismus war, erblickte in Wagner den Zerstörer alles dessen, was ihm heilig war. Auch als Dirigent stand er unerschütterlich auf dem Boden der alten Schule, die bei starrer Festhaltung der angeschlagenen Tempi keine Modifikationen kannte, wie sie das richtige Erfassen des Melos fordert.

Auf die Dauer wurden die Spannungen so groß, daß eine Lösung der Situation unvermeidbar wurde. Schließlich war es Lachner, der 1869 um seine Entlassung bat und damit den Platz für Bülow räumte. Doch die unentwegten Intrigen veranlassten auch diesen, 1869 seinen Abschied zu nehmen und nur noch zweimal, im Sommer 1872, als Gast den "Holländer" und den "Tristan" zu dirigieren.

Stabile Verhältnisse bei der Oper traten erst wieder ein, als man Hermann Levi 1872 von Karlsruhe als Hofkapellmeister nach München berief. Die Glanzzeit der Münchner Oper, insbesondere die Pflege der Wagnerschen Kunst ist für immer mit seinem Namen verknüpft; durch ihn wurde München endgültig die "Wagnerstadt".

Intendant war zu dieser Zeit der Freiherr von Perfall. In seine Amtszeit fällt die erste Aufführung des "Rings". Er veranstaltete unter Levis Leitung seit 1878 sich fast jährlich wiederholende zyklische Aufführungen Wagnerschen Werke, mit denen München schon damals in eine Art idealer Konkurrenz mit Bayreuth trat, zumal dort immer nur für kurze Zeit des Jahres die Wagner-Inszenierungen stattfanden.

Die eigentlichen, offiziell so benannten "Richard-Wagner-Festspiele" begannen aber erst mit der Eröffnung des Prinzregenten-Theaters, das am 21. August 1901 eingeweiht wurde und durch dessen architektonische Angleichung an den Semperschen Entwurf von 1864, man die Semper-Wagnerschen Ideen vom Theater zu verwirklichen wünschte.

Siehe Bild Nr. 31 Anhang Seite 105

Siehe Bild Nr. 32 Anhang Seite 105

In diesem Zusammenhang muß man die Frage stellen, warum Wagner das Nationaltheater zwar nicht abgelehnt hatte, es aber doch nicht für den geeigneten Rahmen hielt, den er seinen Werken zu geben wünschte? Die Bühnenreform, die er anstrebte, stand ihm zu Anfang nur in unklaren und unbestimmten Umrissen vor Augen; er selbst empfand, daß seine Ideen der Klärung durch eine Meisterhand bedurften und schlug deshalb dem König seinen Freund Semper vor, als den Architekten in Deutschland, von dem er ein verständnisvolles Eingehen auf seine Wünsche erwarten durfte.

Nachdem Ludwig II. seine Zustimmung zu einem neuen Theater erteilt hatte, schrieb Wagner an Semper: "...Mein junger Beschützer hegt tiefsten Glauben an die Wahrhaftigkeit meines Ideals in Betreff eines dramatischen Kunstwerks, welches sich vom modernen Schauspiel wie von der Oper wesentlich und wichtig unterscheidet. Um verständliche Aufführungen in diesem Sinne zu erzielen, will er mit mir vollständig von dem Versuche, dieselben in unser gewöhnliches Theaterrepertoire einzureihen, absehen und beabsichtigt, das Ausnahmsweise solcher Aufführungen schon damit genau zu bezeichnen, daß sie nicht in dem täglich besuchten Operntheater, sondern in einem eigens für sie eingerichteten, nur zu diesem Zweck bestimmten besonderen Theater in Zukunft stattfinden sollen.." 1)

Hier findet man die erste Antwort auf die Frage, warum das Nationaltheater Wagner nicht genügte; die zweite Antwort ergibt sich aus einer Untersuchung der von Wagner gesuchten und von Semper entwickelten Bühnenreform.

Semper schrieb darüber: "Wagner wollte nämlich zwei Dinge: Erstens zentrale Lage des Orchesters an der gleichen Stelle, wie sie, freilich zu etwas verschiedenen Zwecken, sich im altgriechischen Theater befanden, und zweitens möglichste Trennung der idealen Bühnenwelt von der durch den Zuschauer repräsentierten Realität und zwar so, daß durch das Verstecken des Orchesters sowie des unteren Bühnenrandes den Zuschauern der Maßstab der Vergleichung möglichst entrückt wurde." 2)

Semper fand eine Lösung, diese Wirkung zu erzielen, indem er das Orchester so weit versenkte, daß es für den Zuschauer nicht mehr sichtbar war, sondern lediglich zwischen dem Auditorium und der Vorbühne sich ein "mystischer Abgrund" - wie ihn Wagner nennt -, ergab; ausserdem gestaltete er jeweils die hintere der beiden Proszeniumssäulen kürzer als die vorderen, wodurch er eine perspektivische Verkürzung erzielte, wie sie durch die Kulissengassen des Barocktheaters erreicht wurde, wo man Kinder in Kleidung Erwachsener im Hintergrund auftreten ließ, um den Eindruck einer großen Tiefe hervorzurufen. Bei der Semperschen Proszeniumslösung suchte man gerade das Gegenteil zu erreichen: dadurch, daß die perspektivische Verkürzung die Illusion von größeren Maßstäben hervorruft, wirkt der Darsteller überlebensgroß. Wagner sprach

1) Brief vom 13.12.1864, Karl Dürck: "Richard Wagner", München 1909

2) "Bühne und Welt", Berlin 1904, Seite 301

selbst einmal über "die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernrückens der eigentlichen Szene" 1), wodurch die auftretenden Personen in übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Zu diesen neuen Ideen für die Bühne, kam noch die neue Form des Zuschauerraums, über die schon bei den Untersuchungen über den Theaterbau des Klassizismus gesprochen wurde. 2) Semper benützte die amphitheatralische Form, bei der die segmentartige Anordnung der Reihen auf den Mittelpunkt der Vorbühne ausgerichtet ist und wodurch die Aufmerksamkeit des Zuschauers ausschließlich auf das Bühnengeschehen konzentriert wird. Durch diese Anordnung wird verhindert, daß der einzelne mit der Gesamtheit der Zuschauer in Kontakt kommt, was Wagner ausdrücklich forderte, um so den Zuschauer ausschließlich zur Bühne hin zu orientieren. Es ging Wagner um die Erreichung einer magischen Wirkung, darum wünschte er nicht, daß der Zuschauerraum ein Eigenleben besitze. An Stelle des Raumerlebens setzte Wagner die magische Anziehungskraft der Bühne, die er durch einen großen szenischen Apparat erreichte, und richtete das Publikum aus, "auf die Traumscheinung hinter dem mystischen Abgrund des Orchesters, aus dem geisterhafte Musik erklingt, gleich den unter dem Sitz der Pythia aufsteigenden Dämpfen, und ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute Bild ihm zum wahrhaften Abbild des Lebens selbst wird." 3)

Semper sagte einmal, daß er "nicht aus antiquarischer Vorliebe für diese Form (amphitheatralische Form) des Zuschauerraumes, sondern in nächster und notwendigster Folge der dem Architekten gestellten Vorbedingungen" diese Lösung gewählt habe. Dies bedeutet, daß er als Baumeister mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln versuchte, der Idee zu dienen, die "ideale Bühnenwelt" dem Zuschauer auf intensivste Weise zu übermitteln.

Diese magische Bindung des Zuschauers an das Bühnengeschehen war beim Nationaltheater nicht vorhanden, weil es der Form des Auditoriums nach die Möglichkeit der gesellschaftlichen Begegnung besaß; das Orchester konnte nicht versenkt werden und das Proszenium entsprach auch nicht den Intentionen Wagners. Es ist somit erklärlich, daß Wagner ein neues Opernhaus forderte. 4)

Nach der Beschreibung des erfolgreichen Aufstiegs der Münchner Oper müssen wir uns wieder dem Schauspiel zuwenden, um das es seit der Blütezeit unter Dingelstedts Leitung wieder sehr ruhig geworden war. Erst unter der Intendanz des Freiherrn von Perfall, der mit Verständnis und feinem Empfinden die Münchner Bühne seit 1867 leitete, zeigten sich

1) "Bühne und Welt", Berlin 1904, Seite 302

2) Siehe Seite 16

3) "Bühne und Welt", Berlin 1904, Seite 302

4) Das Wagner-Repertoire in München: 1868 Erstaufführung der "Meistersinger", 1869 Erstaufführung des "Tristan" und des "Rheingold", 1870 "Walküre", 1871 "Rienzi", 1878 "Siegfried" und "Götterdämmerung", 1888 die "Feen".



neue Entwicklungsmöglichkeiten für das Schauspiel. Es ist sein Verdienst, daß Ibsen immer häufiger auf dem Spielplan stand. 1)

Daneben vergass er aber auch nicht die zeitgenössischen einheimischen Autoren, vor allem Paul Heyse 2), Martin Greif 3) und andere. Am ergebnisreichsten war seine Arbeit am klassischen Repertoire, bei der er sich vor allem den Shakespeare-Dramen widmete; daneben standen Calderon, Lope de Vega, Kleist, Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig auf seinem Programm.

Ende der siebziger Jahre stand schließlich das Münchner Theater auf einer Höhe, die auch von Dingelstedt nicht erreicht worden war, und es nahm eine unbestrittene Stellung als führende deutsche Bühne ein.

Wie Dingelstedt, so suchte 1880 Ernst von Possart (1841-1921) die wirkungsvollen Gesamtgastspiele deutscher Künstler zu wiederholen, doch hatten diese Aufführungen, wie schon erwähnt, nicht annähernd denselben Erfolg wie die von 1854. Mit diesen Veranstaltungen schloß die eigentliche Glanzzeit des Schauspiels in München ab. Neues Interesse erweckte erst wieder die Münchner Shakespeare-Bühne, die den Bemühungen des 20. Jhs. um eine Szenenreform voranging.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß München seine großen Künstler nie lange zu halten wusste. Die Gründe dafür liegen in dem ganz besonderen Charakter dieser Kunststadt:

Was den Münchner nach der ersten, grundsätzlichen Ablehnung des Theaters schließlich doch anlockte, war nicht die Liebe zur Dichtung und Musik, sondern sinnensfreudige Schaulust. Die Oper wurde auf diese Weise zum gedankenlosen Kunstgenuss herabgewürdigt, und sogar das Schauspiel, das naturgemäß nicht dieselben repräsentativen Möglichkeiten besitzt wie die Oper, suchte sich - bewusst oder unbewusst - auf die Mentalität seines Publikums einzustellen, zumal es in dem Heer der Münchner Maler jederzeit dienstbeflissene Helfer fand.

Man kann sagen, daß das Schwergewicht der Münchner Theaterkunst zu allen Zeiten im Dekorativen lag; darum konnte auch Ernst von Possart mit seinem dekorativen Darstellungsstil ein gefeierter Schauspieler und Liebling Münchens werden: Die echte Schauspielkunst, die erschütternde Menschendarstellung fand wenig Verständnis.

Vergeblich sucht man nach außerordentlichen neuartigen Darstellungen, nach Aufführungen, die ihre Bedeutung in der Kunst eines abgestimmten Ensembles hatten. Die großen Schauspieler, die in München nicht den fruchtbaren Boden für ihre Kunst fanden, den sie sich von einer Kunststadt von Ruf er-

-
- 1) Perfall brachte die deutsche Uraufführung der "Nordischen Heerfahrt" 1876, der "Stützen der Gesellschaft" 1878, der "Nora" 1880 und der "Hedda Gabler" 1891.
 - 2) Heyses "Colberg" wurde 1869 aufgeführt.
 - 3) Greifs "Prinz Eugen" kam 1883 auf die Bühne.

hofft hatten, verließen darum meist schon nach kurzer Zeit das Münchner Theater.

- b) Was besonders im Hinblick auf das oben skizzierte Repertoire interessiert, ist die Frage, ob das Nationaltheater in seinen technischen Gegebenheiten überhaupt den Anforderungen entsprechen konnte, die dieses Repertoire stellte?

Die früheste Kritik stammt wiederum von Klingemann, der kurze Zeit nach der Eröffnung des Theaters im Jahre 1819 die Vorstellung des Lustspiels "Welcher ist der Bräutigam" besuchte und feststellte, daß eine "gewisse Öde" sich in dem Theater während des Schauspiels ausbreitete, "da der gewaltige Raum und die große Umgebung, den kleinen Verkehr übertrage, und es mir dabei eben so vorkam, als ob man auf dem Colosseum zu Rom, Iffland'sches Hauswesen betreibe. Auf diese Bühne dürfen sich nur grandiose Gegenstände wagen; indess sich alles Miniatur hier selbst parodiert, und aus dem bescheidenen Rahmen tritt, welcher es gebührend umgeben muß.

Will man zweckmässig verfahren, so lasse man auf Fischers Bühne nur die große Oper und die erhabene Melpomene mit ihrem Tragöden-Gefolge einherschreiten." 1)

Dieser kluge Vorschlag wurde leider erst 50 Jahre später angenommen und in die Tat umgesetzt.

Als nächster äusserte sich Ludwig Tieck (1773-1853) zu diesem Problem; er erzählt in seinen "Dramaturgischen Blättern" 2) über seine Theaterbesuche in München im Jahre 1825: "Am 23. Mai besuchte ich das neu aufgebaute prächtige Theater. Der Eingang ist imposant, die Vorhalle groß, die Treppen würdig, Säulen, große Verhältnisse, alles macht einen edlen Eindruck. Inwendig Pracht auf Pracht, Goldverzierungen, wohin man sieht; das Auge ist fast geblendet. Das Theater ist rund und faßt in den Logen viele Menschen. Dabei ist es hoch und gewölbt, was auf jedenfall für eine Schaubühne ganz unzweckmässig ist, weil der Ton verhallt. Behaglich fühlt man sich auch in dieser prächtigen Umschließung nicht. - Ich nehme endlich den Komödienzettel zur Hand, um zu sehen, welche große erhabene Begebenheit sich nun in diesem mächtigen Raum vor meinen Augen entwickeln soll, die nur irgend diesem Gebäude entsprechen könnte, und lese: 'Die beiden Grenadiere, oder die verwechselten Tornister'. Es ist eins der Lustspielchen, nach dem Französischen.

Die Figuren erschienen in dem ungeheuern Raum wie Pygmäen: um zu verstehen, war große Anstrengung nötig, denn die Töne verhallen oben in der Wölbung, wie ich vorausgesehen hatte... Denn wenn auch Opern und Ballette hier vielleicht gewinnen, so geht das Theaterspiel, Scherz, Witz und Ausdruck der Miene und Gebärde hier völlig verloren und zugrunde."

Am 25. Mai 1825 sah Tieck die "Dienstpflicht" von Iffland und berichtet über Esslair als alten Dallner, der als seine

1) August Klingemann: "Kunst und Natur", Braunschweig 1823, Bd. 2, S. 392

2) Ludwig Tieck: "Dramaturgische Blätter", Breslau 1826, S. 271.

beste Rolle galt: "Die Darstellung machte mir aber an diesem Abend nicht völlig denselben großen Eindruck, wie vor einigen Jahren in Dresden, sei es nun, daß der Künstler wirklich noch mehr in der Manier zugenommen, oder daß das unpassende Theater durch seine Höhe und Tiefe alles wahre Spiel verdirbt." 1)

Tieck spricht auch darüber, daß es dieser Bühne an der in Wien üblichen Feinheit und dem sicheren Maß mangelt. Die Darstellungsform der Tragödie prägte sich in "aufgeschwollenem Pathos" und "Singsang von Deklamation" aus: Kraft arte in Brüllen, Sanftheit in Winseln aus.

Die idealistische Schauspielkunst des 19.Jhs. hatte sich, wie schon gezeigt 2), aus der Weimarer Schule herausentwickelt, die sich in den Dienst der Dichtung gestellt hatte. Da der Darsteller sich ganz dem Wort des Dichters unterzuordnen hatte, war er mehr Sprechkünstler als Schauspieler; durch eine pathetische Ausdrucksweise suchte er besonders das Wort zur Geltung zu bringen.

Der Einfluß der Weimarer Schule war zu Beginn des 19.Jhs. in Norddeutschland weit stärker als im Süden, wo der Theaterbesucher das Kalte, Monoton-Pathetische dieser Ausdrucksweise ablehnte. August Klingemann, ein Anhänger der Weimarer Prinzipien, weist in diesem Zusammenhang auf die Einwirkungen Frankreichs hin, indem er die süddeutsche Art des Sprechens mit dem Vortrag der Rezitativsänger und dem Tonfall deutschsprechender Franzosen vergleicht. "Der Vortrag bekam etwas Maniriertes und eine Art von singender Monotonie, die unangenehm auffiel." 3)

Tieck wiederum störte das Geschrei der Heldenspieler, das in München vorherrschender sei, als an anderen Bühnen, doch führt er die Tatsache, daß er statt Betonung Geschrei zu hören bekam, und daß Esslair auf ihn maniriert wirkte, vorwiegend auf die Größe des Theaters zurück.

Neben Esslair, der der idealistischen Richtung angehörte, wurden unter Küstners Leitung noch mehrere Schauspieler dieser Schule engagiert.

Auch Küstner ist mit der Wirkung der Schauspiele im Nationaltheater nicht zufrieden gewesen, denn "das Haus ist eigentlich nur für die Oper passend und für das Schauspiel zu groß, ein Nachteil, dem man in neuerer Zeit bei vielen neugebauten Häusern, als in Hamburg, Darmstadt, Hannover, Königsberg begegnet; dies ist für das Schauspiel und die Schauspieler von den schlimmsten Folgen. Das erstere muß dadurch verlieren, indem das Verständnis für das Publikum, vorzüglich in den entfernteren Räumen des Schauplatzes behindert und mit ihm das Interesse des Publikums am Schauspiel geschwächt wird. Die Schauspieler müssen entweder das Sprechorgan sehr anstrengen, worunter dieselben nur leiden können, oder sie werden gar nicht verstanden; ebenso geht für viele Zuschauer die

1) Ludwig Tieck: "Dramaturgische Blätter", a.a.O., S.273

2) Siehe Seite 24

3) August Klingemann: "Kunst und Natur", a.a.O., S.191.

Mimik verloren." 1)

In ähnlichen Worten äusserte sich Eduard Devrient über das Haus, indem er davon spricht, daß der Schauspielkunst in dem neuen Theater durch die große Bühne und den über- großen Zuschauerraum eine kaum zu überbrückende Schwierig- keit entgegengestellt worden sei, und daß hier nur die sorg- fältigsten, künstlerisch einwandfreien Aufführungen in Ehre bestehen könnten. "Ein vertraulich, inniges, leichtes Zusam- menspiel war hier kaum möglich", sagt Devrient am Schluß.2)

Hören wir noch die beiden erfolgreichsten Münchner Inten- danten: Franz von Dingelstedt und Ernst von Possart.

Anlässlich der Inszenierung von Gutzkows Lustspiel "Frem- des Glück" 3) schrieb Dingelstedt im November 1851 an seinen Freund: "Eine Wirkung wie in der Burg verspreche ich Dir und mir nicht, die unglücklichen Räume des hiesigen Hauses machen alle solche, selbst größere Stücke tot, und ich kann die Zeit nicht erwarten, wo die jetzt energisch in Angriff genommene Restauration des Schauspielhauses 4) unserem Lust- spiel und Konversationsstück ein neues Leben gibt!"

Als Perfall 1867 die Leitung des Hauses übernahm, war das Theater, so berichtet er in seiner "Geschichte der Kgl.The- ater in München" 5), "der Tummelplatz für Alles - für Oper, Ballett, Posse und das gesamte Schauspiel, obgleich das auf Befehl Weiland Sr. Majestät des Königs Max II. völlig restaurierte Residenztheater seit Ende November 1857 der Hoftheater-Intendanz zum Betrieb übergeben war."

Perfall erschien es daher notwendig als erstes eine Tren- nung des Konversationsstücks von dem großen Schauspiel herbeizuführen. Schon am 1. Januar 1868 brachte die Intendanz auf dem Theaterzettel die Mitteilung, daß von nun an für das Residenztheater ein selbständiges Repertoire aufgestellt werde, das in der Hauptsache die in den großen Rahmen des Hof- und Nationaltheaters nicht passenden Schau- und Singspiele sowie kleinere Opern umfasse.

Am 1. Januar 1871 wird von der Intendanz eine Bekanntmachung erlassen, die auf Possarts Initiative zurückgeht, in der fest- gestellt wird, daß langjährige, besonders in den letzten drei Jahren gemachte Erfahrungen deutlich gezeigt hätten, daß alle jene Schauspiele, die sich innerhalb der Grenzen des Kon- versationstons bewegen, im Nationaltheater ihren vorzüglichsten Reiz, die Leichtigkeit und natürliche Bewegtheit der Darstel- lung, verlieren. Dem Zuschauer werde durch die weite Entfernung vom Darsteller und die oft nicht zu vermeidende Undeutlichkeit jener behagliche Sinn geraubt, der für den echten Kunstgenuß unerlässlich sei. Der Darsteller hingegen sehe sich durch den

-
- 1) Theodor Küstner: "34 Jahre meiner Theaterleitung, aaO., S.97
 - 2) Eduard Devrient: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst", Leipzig 1884-94, Band IV, Seite 58
 - 3) Otto Liebscher: "Münchner Theatergeschichte", Berlin 1913, S.79
 - 4) Gemeint ist das Residenztheater.
 - 5) Karl von Perfall: "Geschichte der Kgl. Theater in München", München 1894, Seite 16

Drang, diese Übelstände zu überwinden, nur zu oft genötigt, mit Stimme, Miene und Bewegung über die Grenzen der Wahrheit und Natur hinauszugehen und sich so die echte künstlerische Gestaltung seiner Aufgabe selbst zu verderben. Auf diese Weise mache sich für den nahesitzenden Zuschauer der unangenehme Eindruck der Übertreibung geltend, während der Fernsitzende ohne ein gutes Glas kaum imstande sei, eine Miene zu unterscheiden. Außerdem sei die in dem großen Raum verhallende Rede nur mit großer Anstrengung zu verstehen.

"Auf Grund dieser Argumente hat die Kgl. Hoftheater-Intendanz die Allerhöchste Genehmigung nachgesucht und erhalten, daß im k. Hof- und Nationaltheater nur mehr jene großen Schau- und Trauerspiele zur Aufführung gelangen, welche durch den in diesen Werken gebotenen volleren Redevortrag den Anforderungen der großen Räumlichkeit entsprechen und für Szenierung und Komparserie eine große Bühne verlangen, daß hingegen alle übrigen Schau- Lust- und Trauerspiele ausschließlich im k. Residenztheater dargestellt werden." 1)

Dieser Entscheid stieß zunächst auf einigen Protest, doch schließlich mußten auch die Kritiker die Theaterleitung zu dem Entschluß beglückwünschen; so ist in einem Artikel von 1883 in der "Allgemeinen Zeitung" zu lesen: "Durch den mehr begrenzten Zuschauer- und Bühnenraum traten die darstellenden Künstler zu dem Publikum in einen unmittelbaren lebendigen Rapport, jede feiner pointierte Nuance in Mimik und Rede, die in dem großen Raume verloren wäre, übte die volle Wirkung aus und damit gewannen manche Stücke eine neue Gestalt."

Nach dieser Trennung der Bereiche zeigte sich auch ein Vorteil für die großen Stücke die nur im Nationaltheater gegeben wurden, denn sie verlangten Künstler, die den deklamatorischen Stil beherrschten. So wurde in München länger als an anderen Theatern eine ausgesprochen rhetorisch-pathetische Darstellungsform hochgehalten, die den Bühnendimensionen entsprach und auf den Zuschauer eine ganz besondere Wirkung ausübte.

- c) An den meisten Theatern tendierten in der ersten Hälfte des 19. Jhs. die Schauspieler vorwiegend Anhänger des idealistischen Stils, während in der zweiten Hälfte die dem Realismus zuneigenden Talente zahlreicher wurden. In München waren die meisten Darsteller Vertreter der idealistischen Richtung, doch auch bei diesen zeigte sich eine Erneuerung des Stils, Devrient spricht von der jetzt herrschenden "Virtuosität". 2)

Vor dieser Neuerung bahnte sich schon Esslair seinen Weg und vieles von seiner Art der Versbehandlung ging auf die neue Sprechweise über, die man das "Hoftheaterpathos" nennt. Man findet darin wieder eine stark pathetische Redeweise, in die realistische Effekte eingestreut sind. Eine Repräsen-

1) Perfall: "Geschichte der Kgl. Theater in München", a.a.O., Seite 17

2) Devrient: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst", a.a.O., Seite 61

tantin dieses Stils war Klara Ziegler (1844-1909), bei der rein deklamatorische Elemente neben naturalistischen sich geltend machten. Sie wechselte ständig zwischen starken und schwachen Betonungen, zwischen "gewaltig herausgeschleuderten und säuselnd geflüsterten Versen." 1) Durch ihre große Erscheinung und ihr gewaltiges Organ war sie für die Ausmaße des Nationaltheaters wie geschaffen.

Karl Frenzel schreibt über Klara Ziegler am 25. Mai 1870, nachdem er sie als "Jungfrau von Orleans" gesehen hatte: "Vom Scheitel bis zur Sohle eine Heroine, nicht nur äusserlich in dem prächtigen roten goldgestickten Waffenrock mit dem glänzenden Harnisch und Helm, dem lang nachflatternden Haar, sondern auch in ihrer kriegerischen Begeisterung, mit dem 'Donnerkeil im Munde'." 2)

Dreissig Jahre später kann man in einer Theaterzeitschrift lesen, daß Klara Ziegler die letzte bedeutende Vertreterin der idealistisch-pathetischen Schule sei und ihren Platz in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst behaupten werde. "Schon ihre Figur und ihr machtvolles Organ verwiesen sie auf das Fach der weiblichen Übermenschen, der Heroinnen. Ihr ist jene al fresco-Kunst eigen, jene Mischung von Pathos und Pose, die für dieses Rollengebiet unumgänglich notwendig ist.

Heute wirkt Klara Ziegler nicht mehr mit jener elementaren Gewalt, mit der sie in ihrer Ruhmesperiode die Hörer mit sich fortriss. Noch klingt ihre Stimme mächtig wie Glockenton, noch weiß sie den vollen Arm zur malerischen Pose zu runden, aber das Feuer der Jugend, mit dem sie einst die Herzen entzündete, ist verflogen. Oder täuschen wir uns nur? Sind wir nicht mehr begeisterungsfähig? Fast scheint es so. Der Fluch aller Übergangsperioden lastet auf uns; wir bewegen uns in Extremen. Wir sind mißtrauisch gegen jede Begeisterung, wir halten sie nicht für echt. Und dann: eine neue Schauspielkunst ist im Werden begriffen, eine schlichte, prunklose Kunst, die mit leisen Mitteln uns Seelen bieten will, wo uns eine frühere Kunst oft nur den schönen Körper gab. Wir sind zu sehr im Banne dieser neuen Kunst." 3)

Das pathetische Wort begann seine einstige Kraft einzubüßen, hatte es um 1900 schon eingebüßt. Daß dieses Pathos in München jedoch nicht allein bedingt gewesen war durch die idealistische Darstellungskunst des 19. Jhs., sondern daß es auch durch die architektonischen Gegebenheiten des Hauses bewirkt wurde, da eine Monumentalisierung des Wortes in großen Räumen unvermeidlich ist, konnte aus den angeführten Belegstellen von vertrauenswürdigen Gewährsleuten dargestellt werden. Ein Beweis dafür ist ja schon der Umstand, daß sich der pathetisch-deklamatorische Stil in München länger gehalten hat als anderswo.

1) Eva Morschel-Wetzke: "Der Sprechstil", Emsdetten 1956, S. 128

2) Monty Jacobs: "Deutsche Schauspielkunst", Leipzig 1913, S. 463

3) "Bühne und Welt", 1917; Dr. Hermann Sinsheimer: "Das neue Pathos auf der Bühne".

Die Form des Auditoriums hatte in München in Wechselwirkung und Integration mit der vorherrschenden Darstellungsweise der Zeit einen Stil geschaffen, der für München ganz spezifisch geworden war.

Als nun eine Zeit kam, die jedes "Hoftheater-Pathos" als übertrieben und unecht ablehnte, und als daher auch ein Künstlertyp wie Klara Ziegler ausstarb, der das mächtige Wort und die große Gebärde suchte, wurden im Nationaltheater außer der Oper nur noch Schauspiele gegeben, die einen monumentalen Rahmen verlangten und somit den Gegebenheiten des Hauses entsprachen.

Siehe Bild Nr. 33 Anhang Seite 105

VII. K a p i t e l

- Gedanken zum Wiederaufbau: a) Heutige Forderungen an den Theaterbau
b) Wettbewerb für den Wiederaufbau des Nationaltheaters im Jahre 1955

- a) Die Baugeschichte des Nationaltheaters, die in all ihren Wechselfällen verfolgt wurde, hat bis heute noch nicht das letzte Kapitel geschlossen: Seit der Bombennacht am 3. Oktober 1944 steht das Haus als Ruine in der Mitte der Stadt und wartet auf seinen Wiederaufbau.

1954 hatte die Oberste Baubehörde einen Architekten-Wettbewerb ausgeschrieben, um Ideen für einen guten Wiederaufbau zu erhalten, der am 14. Februar 1955 zur Entscheidung kam. Um zu einem gerechten Urteil über dessen Ergebnis zu kommen, muß man untersuchen, was die Forderungen unserer Zeit an einen Theaterbau sind.

Ein Theatergebäude ist ein Baukomplex aus zwei Teilen, dem Zuschauerhaus und dem Bühnenhaus, bei dem jeder Teil einer anderen Aufgabe dient und deren Zusammengehörigkeit in den einzelnen Epochen der Theatergeschichte verschieden empfunden wurde. Beim Barocktheater empfand man Auditorium und Bühne, trotz der Abschnürung durch das Proszenium, als eine Einheit, denn die illusionistischen Möglichkeiten, die die Gassenbühne bot, wurden als zusätzliche Ausschmückung des Zuschauerraumes betrachtet. Das eigentliche Fest fand im Logenhaus statt.

Mit dem Schwinden des barocken Raumgefühls im Klassizismus begann der Theaterbesucher sich auf das Bühnengeschehen zu konzentrieren, und der Architekt richtete dementsprechend den Zuschauerraum auf die Bühne aus. Der ausgeprägteste Typ in dieser Hinsicht war die amphitheatralische Anlage. 1) Erst jetzt wurde klar empfunden, daß das Theater aus den beiden Teilen - Bühne und Auditorium -, besteht.

Damit wurden schon die beiden Grundformen des Theaters herausgestellt: es gibt nur zwei Möglichkeiten, einer größeren Anzahl Menschen das Bühnengeschehen optisch und akustisch gut zu vermitteln, indem man sie in einer ansteigenden Schräge (Amphitheater) oder in einem stockwerkartigen horizontalen Aufbau (Rang- und Logentheater) unterbringt. Alle Theater gehören in ihrem Grundkonzept einem dieser beiden Grundtypen an.

Das Amphitheater entspricht (schon historisch gesehen) einer "klassenlosen Gemeinschaft" - sofern es das überhaupt gibt -, denn der zur Bühne hin orientierte Zuschauerraum hat, ohne grundsätzliche Änderung des horizontalen oder vertikalen Blickfeldes, eine gute Sicht und die Platzqualität wird lediglich durch die Entfernung zur Bühne bestimmt.

Das Rang- oder Logenrangtheater, mit seinen übereinander aufgebauten Stockwerken, vermag auf geringerer Grundfläche mehr Menschen aufzunehmen als das Amphitheater. Es hat aber schlechtere Sichtverhältnisse an den vorderen Rangseiten, und von den oberen Rängen ist der Blickwinkel sehr steil; doch fiel dieser Nachteil während der Blütezeit dieses Theatertypus, im Barock, nicht ins Gewicht, denn damals war ja nicht das Bühnengeschehen, sondern die gesellschaft-

1) Amphitheatralische Anlagen bei Gilly, Schinkel, Semper.
Siehe Seite 12 - 16

liche Zusammenkunft das Wichtigste bei einem Theaterbesuch.

Das Logentheater ist die repräsentativste Form eines Theaterbaus. Es war einst das genaue Abbild des feudalistischen Zeitalters: Der Fürst hatte seinen Platz in der Mittelloge, der Hochadel in den verschiedenen Rängen und der niedere Adel im Parkett. Der bürgerliche Klassizismus des 19. Jhs. löste die Logenabteile auf und schuf statt dessen die durchgehenden Galeriegänge, so daß auch bei diesem Theatertyp die Sichtverhältnisse besser wurden. Der große Vorteil eines Rangtheaters liegt in der Möglichkeit, viele Zuschauer auf relativ geringem Raum so gegliedert unterzubringen, daß nicht der Eindruck einer "Massenveranstaltung" entsteht.

Im Klassizismus wurden mit Erfolg beide Theaterformen gleichzeitig gebaut, obwohl sie wesensmäßig so verschieden sind wie etwa Zentralbau und Basilika im Bereich der kirchlichen Baukunst; und dennoch dienen beide Formen, wie jene verschiedenen Kirchentypen dem gleichen Zweck, nämlich das Gehäuse für jegliche Art von theatralischer Darbietung zu sein.

In sämtlichen Theatern wurden im 19. Jh. beide Kunstgattungen, Oper und Schauspiel, auf derselben Bühne gespielt, wobei man täglich den Spielplan wechselte. Die Schwierigkeiten, die sich bei einem "gemischten Spielplan" ergaben, waren überall dieselben wie beim Nationaltheater. Im Laufe der Zeit mußte man deshalb in den Großstädten allgemein dazu übergehen, die beiden Kunstgattungen zu trennen, weil andernfalls die eine oder andere darunter zu leiden hatte.

Man muß deshalb die Frage nach den heutigen Anforderungen an den Theaterbaudifferenzieren und untersuchen, wie ein modernes Schauspiel- und wie ein Opernhaus aussehen muß; denn beim Theater, wie bei jedem anderen Bauwerk ist es der Zweck, dem es dient, der die bauliche Lösung bestimmt.

Aufgabe des Zuschauerraums ist es, dem Besucher gute optische und akustische Verhältnisse zu schaffen, und um sie zu erfüllen, hat der Architekt mit den verschiedensten Schwierigkeiten zu kämpfen: Schon Semper hat beim Bau des Dresdener Hoftheaters darüber geklagt, "daß es heute für heroische Opern und dramatische Ungeheuer, morgen für leichte Possen dienen soll, so daß man es aus Gummi-Elasticum zu beliebigem Ausdehnen und Zusammenziehen ausführen möchte." 1)

Bei einem Raum, der für das Schauspiel, also für das Sprechen, gebaut wird, muß der Nachhall beschränkt werden, damit jede Silbe klar und unverwischt verstanden werden kann. Die Größe des Raumes wird bestimmt durch den Wunsch nach Wortintimität und Sichtbarmachen jeder Miene des Schauspielers. Man ist deshalb heute dazu übergegangen, in ein Schauspielhaus möglichst nicht mehr als 800 Plätze einzubauen.

Das Schauspiel stellt noch eine dritte Forderung, die heute viel diskutiert wird und auf die kein moderner Regisseur ver-

1) Werner Kallmorgen: "Theater heute". Darmstadt 1955. Seite 39

zichten will: die Möglichkeit eines "Spiels im Raum".

Auf der Guckkastenbühne, jenem "Fenster zur Welt", ist das Spiel ganz auf Illusion eingestellt, und es erreichte mit dem Ende des 19. Jhs. seine letzte Verfeinerung. 1)

Bei der Raumbühne wird der Zuschauer in das Bühnengeschehen miteinbezogen. Diese Art des Spiels ist die ältere. Das Proszenium - also das Podium vor der Szenenwand - war von der Antike über Palladio bis zu Shakespeare überhaupt die eigentliche Bühne, von der aus der Kontakt mit dem Zuschauer hergestellt wurde. Das moderne Drama, das seine entscheidenden Impulse von der antiillusionistischen Bewegung, die nach 1900 einsetzte, empfangen hat, setzte die Raumbühne nach jahrhundertelanger Verdrängung wieder in ihre Rechte ein.

Die neueste Tendenz geht heute sogar dahin, über das Spiel im Raum hinaus dadurch zu noch stärkerer Wirkung zu gelangen, daß man den Zuschauerraum selbst in den szenischen Raum verwandelt. 2)

Für die Oper besteht das Problem Guckkasten- oder Raumbühne im eigentlichen Sinn nicht, denn es wird wohl immer so sein, daß der Orchestergraben Zuschauerraum und Bühne von einander trennt, und somit kann nie jene unmittelbare Verbindung zustande kommen, die man beim Schauspiel anstrebt. In Italien tritt der Sänger immer an die Rampe, wenn er eine Arie singt, ob dies nun mit dem Spielgeschehen in Zusammenhang steht oder nicht. Er tut dies aber nicht, um ein "Spiel im Raum" zu erreichen, sondern nur, damit der Ton nicht im hohen Bühnenhaus verhallt, anstatt in der Weite des Zuschauerraumes zu vollem Klang zu kommen. Damit ist schon das nächste Thema, die akustischen Anforderungen der Oper, angeschnitten.

Beim Opernhaus muß der Zuschauerraum hallend und mischend gebaut werden, denn es soll jedes Instrument, das im Orchestergraben erklingt, deutlich gehört und unterschieden werden, und ausserdem darf die Stimme des Sängers nicht untergehen; sie muß sich wiederum ihrerseits vom Orchester abheben: Man sucht bei der Oper die entgegengesetzte Wirkung zu erreichen, als bei einem für Sprechen eingerichteten Raum.

In optischer Hinsicht kann man beim Opernhaus großzügiger verfahren als beim Schauspielhaus, wo das Publikum den einzelnen Darsteller auf der Bühne deutlich sehen will, während es sich bei der Oper mit einer Andeutung des Schauplatzes begnügt.

Es wurde schon davon gesprochen, daß man es bei der Oper mit einem Kunstwerk zu tun hat, das eine weit größere An-

-
- 1) Im Wagner-Theater ging es um die Erreichung einer magischen Wirkung durch die Illusion, beim Theater der Meininger um das Herbeizaubern einer fremden Umwelt als reale Erscheinung, durch die naturalistischsten Mittel, die aber ganz im Dienste der Illusion standen.
 - 2) Ein Versuch in dieser Richtung ist Walter Gropius' Projekt eines "Totaltheaters", das er für Erwin Piscator 1927 entworfen hat.

ziehungskraft ausübt als das Schauspiel, weil es allgemeinverständlich und repräsentativ ist. Alles was in der Oper geschieht, ist nicht nur idealisiert, sondern ins Mythische gesteigert, und das bedingt für die Darstellbarkeit der Oper die entsprechenden Dimensionen der Bühne und des Zuschauerraums. Es ist folglich aus akustischen, repräsentativen und gesellschaftlichen Gründen notwendig, ein Opernhaus groß zu gestalten. Trotzdem bleibt die Platzzahl in den modernen Opernhäusern hinter der zurück, die von den Monumentaltheatern des vorigen Jahrhunderts erreicht wurde; sie liegt bei etwa 1 800.

Die modernen Theater gehen nicht über die mittlere Größe der Theater des 19. Jhs. hinaus; dies ist eine interessante Entwicklung, wenn man bedenkt, daß wir im "Zeitalter der Masse" leben. Der Wunsch nach dem "menschlichen Maßstab" ist beim Theater so stark, daß man heute zugunsten eines angenehmen Raumgefühls auf Plätze verzichtet. Doch auch die Unterbringung von 1 800 Menschen will bewältigt sein. Man greift heute wieder gern auf jene Raumform zurück, die am wenigsten den Eindruck einer "Massenansammlung" aufkommen läßt und die zudem die repräsentativste ist: das Rangtheater.

In der Praxis hat sich herausgestellt, daß für das Schauspiel der amphitheatralische Raum und für die Oper die Rangordnung die günstigste Lösung darstellt.

Die Theaterneubauten, die seit 1945 entstanden sind, sind vorwiegend Mischformen dieser beiden Typen, und nur wenige von ihnen haben eine überzeugende Gesamtlösung gebracht. Den meisten mangelt es an jener Festlichkeit und Repräsentation, die die früheren Theater auszeichnete und die der Besucher heute ganz besonders genießt, wenn er eines dieser alten Häuser betritt. Der Versuch, bei den neuen Bauten jene Festlichkeit durch ein Spiel mit Baustoffen oder durch die Kostbarkeit des Materials zu erreichen, ist nicht geglückt.

Einer der modernen Theaterarchitekten äusserte sich selbst zu diesem Problem: 1) "Und das Allerschwerste an der Sache: keiner weiß, wie die neue 'Festlichkeit' aussehen muß. Wir wissen, wie die alte aussah, wir mußten auf sie verzichten, da sie die unsere nicht mehr war, wir haben großartig gelernt 'sachlich' zu bauen, weil die zweckbedingte Aufgabe für sachliches Bauen präzise zu formulieren ist, aber es ist unheimlich schwer, die Aufgabe für den zweckfreien Raum eines Theaters zu formulieren, der mehr sein muß als eine Seh- und Hörmaschine, der festlich sein muß. Chrom statt korinthischer Säulen tut es freilich nicht. Festlichkeit ist das Feiertagsgewand einer in sich geordneten Welt. Wann wird unsere Welt geordnet sein?"

Es ist klar, daß die Architekten 1945 vor einer schweren Aufgabe standen, denn seit etwa 1910 sind in Europa nur wenige Theater-Neubauten entstanden. Die bauliche Entwicklung hat daher auf diesem Gebiet einen Stillstand erlebt, folglich griff man beim Wiederaufbau auf die Theatertypen zurück, die uns vom Klassizismus her bekannt sind und

1) Werner Kallmorgen: "Theater heute", a.a.O., S.9

variierte sie bzw. erbaute Mischformen. Der moderne Theaterbau hat keine eindeutige eigene Form hervorgebracht, wie das barocke Logenhaus oder das klassizistische Amphitheater; es ist somit nicht nur als Rückschritt zu betrachten, wenn man sich heute bei einem Theaterbau für eine dieser bewährten Formen entscheidet.

- b) Als man sich nach dem Kriege Gedanken über den Wiederaufbau des Nationaltheaters machte, waren die ersten Überlegungen die, ob es sich überhaupt lohnen wird, das Theater wieder in seinen alten Mauern erstehen zu lassen. Obwohl das Haus selbst noch als Ruine Würde und Festlichkeit atmet, waren doch Stimmen laut geworden, die seinen Abbruch zugunsten eines "modernen Kulturzentrums" ausserhalb der Stadt forderten.

Unbewusst und ohne Programm haben sich die Theater im vergangenen Jahrhundert aus ihrer Umklammerung und Eingliederung in den Schloß- und Hofkomplex freigemacht. Zum Teil haben sie sich auf Grüninseln festgesetzt meistens hat man ihnen große Plätze als Umgebung gegeben; sie haben ihre äussere Repräsentation von innen her entwickelt. Auch für diese historische Entwicklung ist das Nationaltheater ein gutes Beispiel, denn durch seine Lage am Max-Joseph-Platz stellt es einen repräsentativen Akzent der Stadt dar. Warum soll das Theater nicht als Festgebäude eine Insel, ein Kulturzentrum innerhalb der Großstadt bleiben? Zumal die städtebaulich dominierende Lage dieses Hauses in der Achse des Max-Joseph-Platzes, flankiert vom Südflügel der Residenz und dem früheren Törring-Palais 1), auch verkehrstechnisch günstig ist.

Der Umstand, daß wesentliche Teile des Nationaltheaters und die am Marstall-Platz zum Teil bereits vorhandenen Werkstätten und Magazine in den Wiederaufbau einbezogen werden konnten, verhinderte, daß die Vorschläge für den Abbruch ernsthaft weiterverfolgt wurden.

Ein anderer extremer Vorschlag ging dahin, die Abweichungen des Nationaltheaters von seinem Vorbild, dem Odeon, die Fischer angeblich nur unter dem Zwang der damaligen Verhältnisse vorgenommen habe, beim heutigen Wiederaufbau zu beseitigen, da sie nicht "dem Willen seines königlichen Bauherrn entsprochen haben". Es sei notwendig, daß man bekenne, daß das Nationaltheater so, wie es war, ein Kompromiss gewesen sei, "dessen Motive uns nach anderthalb Jahrhunderten nicht mehr verpflichten", meinte der Referent. Darum solle man das Theater nach den ersten Plänen Fischers, die nach dem Vorbild des Odeons entstanden seien, aufbauen.

Bei diesem Vorschlag wurde ausser acht gelassen, daß die jahrelange Beschäftigung Fischers mit den Vorprojekten für das Nationaltheater eine Weiterentwicklung des Entwurfs mit sich gebracht hat und somit nicht vergeblich war. Es muß bei der Beurteilung der Pläne auch klar getrennt werden zwischen einer reinen Planidee und einem ausführungsfähigen Entwurf.

Der Aufruf endet mit den Worten: "Sollten hinter der groß-

1) Heutige Hauptpost

zünftig gegliederten dreigeschossigen Fassade wieder fünf Ränge, niedriger als beim "sozialen Wohnungsbau", übereinandergeschachtelt werden? Soll der von Klenze hinzugefügte zweite Giebel wiederhergestellt werden? Oder soll auf Fischers ursprünglichen Plan zurückgegriffen werden? Soll die Auffahrt hinter der Säulenfront beibehalten werden? Soll man sich, mit einem Wort, die in diesem Jahrhundert - hoffentlich - nicht wiederkehrende Chance entgehen lassen, endlich gutzumachen, was der geniale Pfälzer teils eigenwillig, teils widerwillig an seinem Vorbild retouchiert hat?" 1)

Erfreulicherweise waren es nur wenige, die diesen Vorschlag guthießen.

Gegenüber all den theoretischen Erwägungen kann die Ausschreibung eines Ideenwettbewerbs als einzige wirkliche Tat hinsichtlich des Wiederaufbaus des Nationaltheaters betrachtet werden, denn wenn der Wettbewerb auch keinen baureifen Entwurf brachte, so zeigte er doch wenigstens, welche Möglichkeiten in dem Projekt stecken.

Die Oberste Baubehörde hatte im Einvernehmen mit dem Bayerischen Ministerium für Unterricht und Kultus elf Architekten 2) zu dem Wettbewerb eingeladen. Die Ergebnisse sollten der Untersuchung dienen, ob es möglich ist, in den vorhandenen Ruinenmauern des Theaters im Bereich des gesamten Zuschauerhauses eine Lösung zu finden, die gegenüber dem früheren Haus wesentliche Verbesserungen in Bezug auf Zu- und Abfahrtswege, Bühnensicht, Garderoben und Foyers aufweist und gleichzeitig im Bereich des Bühnenhauses einen neuzeitlichen, theatertech-nisch und wirtschaftlich einwandfreien Bühnenbetrieb zu schaffen.

Es wurde gefordert, daß der Zuschauerraum das gleiche Fassungsvermögen wie das alte Haus aufweise, nämlich etwa 1 900 Personen. 3)

Bei der Ausstattung des Zuschauerhauses sollte "die Würde des alten Nationaltheaters wieder erreicht werden". 4) Damit war aber weder über die grundsätzliche Frage, ob eine Lösung in engster Anlehnung an das alte Konzept erwartet wird, noch über den Typus des Auditoriums etwas ausgesagt. Dass nur ein Rangtheater auf dem beschränkten Grundriss errichtet werden kann, war klar, aber ob es wieder ein Theater mit fünf Rängen nach dem alten Vorbild sein solle, oder ob auch ein modernes Rangtheater in die alten Mauern eingebaut werden könne, diese Frage wurde erst durch den Wettbewerb selbst beantwortet. Es

-
- 1) Aufsatz von Dr.Dr.Hans Keller, November 1955
 - 2) Dipl.Ing.Arch.Frhr.v.Branca, Prof.H.Döllgast, Reg.Baum.Gustav Gsaenger, Prof.G.Graubner, Dipl.Ing.Arch.W.Kallmorgen, Prof. H.Leitenstorfer, Prof.Pfeiffer-Hardt, Dipl.Ing.Arch.Schlegel-tendal, Stadtbaurat W.Schmidt, Dipl.Ing.Arch.R.R.Siegel, Prof.G.Werner -hat keinen Entwurf eingereicht.
 - 3) Das Theater hat ursprünglich 2 500 Personen aufgenommen.Die Zahl wurde zum erstenmal nach dem Brand von 1823 und zum zweiten Male nach der Ringtheater-Katastrophe von 1881 reduziert, so daß es zuletzt nur noch 1 560 Sitz- und 320 Stehplätze hatte.
 - 4) Zitat aus der Ausschreibung.

zeigte sich, daß keine der Lösungen für den Zuschauerraum wirklich befriedigte, bzw. keine auch nur annähernd die Haltung zeigte, die der Fischer-Klenze Zuschauerraum besessen hatte.

Das Preisgericht tagte im Februar 1955. Es zeichnete verschiedene Entwürfe mit Preisen aus. 1)

Im ganzen gesehen kam das Preisgericht zu dem Ergebnis, daß den technischen Gegebenheiten eines modernen Theaterbetriebs, der einen reibungslosen Ablauf aller Arbeitsvorgänge verlangt, beim Wiederaufbau Rechnung getragen werden kann, ohne wichtige städtebauliche, denkmalpflegerische und architektonische Forderungen zu beeinträchtigen. Es werde aber nicht möglich sein, die erforderlichen Werkstätten und Lager Räume auf dem östlich des Marstallplatzes liegenden Gelände unterzubringen. Es müsse deshalb eine Verkleinerung des Platzes durch Bebauung von Teilflächen in Kauf genommen werden.

Ferner habe der Wettbewerb gezeigt, daß man ein neues Theater auf der in der Auslobung umgrenzten Bausubstanz errichten könne. Es sei aber nicht möglich, die alten Verkehrs- und Gesellschaftsräume in ihrem formgetreuen Zustand wiederherzustellen, da sie den heutigen Forderungen nicht mehr entsprächen und auch sonstige für den neuzeitlichen Theaterbau untragbare Mängel zeigten.

Obwohl beim Wiederaufbau des Nationaltheaters räumliche und formale Veränderungen notwendig würden, solle jedoch angesichts der denkmalpflegerischen Zugeständnisse auch bei einer Neugestaltung die alte festliche Atmosphäre des Bauwerks durch seine innere Haltung wieder erstehen und aufleben.

Der Entwurf, der mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden war, enthielt gute Ideen, doch wich er völlig von dem alten Konzept ab, und erreichte in keiner Weise jene "alte festliche Atmosphäre". Durch einen Vortrag des Architekten, in dem er erklärte, daß er es ablehne, historische Formen nachzubilden, erreichte er, daß sein vorgesehener Entwurf endgültig von der Öffentlichkeit abgelehnt wurde. Die Bayerische Akademie der Schönen Künste veranstaltete einen Vortrag über "Gestalt, Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters" 2), in dem dazu aufgerufen wurde, beim Aufbau des Hauses nur das preiszugeben, was durch Besseres ersetzbar sei, nicht aber Unersetzliches.

Da es sich beim Nationaltheater nicht nur um ein Bauwerk handelt, das der Bevölkerung durch Gewohnheit und Erinnerung teuer geworden war, sondern vor allem um eines der bedeutendsten und vollkommensten klassizistischen Theater überhaupt, ist es fast unmöglich eine gleichwertige moderne Lösung - vor allem für den Zuschauerraum - zu finden; das hat auch der Wettbewerb bewiesen.

-
- 1) Erster Preis: Prof. Graubner, vier zweite Preise: Stadtbaurat Schmidt, Prof. Pfeiffer-Hardt, Dipl. Ing. Siegel, Prof. Leitensdorfer, zwei dritte Preise: Dipl. Ing. Schleghtendal, Dipl. Ing. Kallmorgen
 - 2) Vortrag von Dr. Ing. Oswald Hederer, veranstaltet von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Wie hatte Fischer sich vor eineinhalb Jahrhunderten über das Problem der Gestaltung des Zuschauerraums geäußert?: "Es gilt eine Form zu finden, die bei guter Akustik sehr viele Menschen aufnehmen kann, ohne daß die Massierung in einem Raum störend in Erscheinung träte. Wenn man ferner erwägt, daß man jene Form wählen will, welche bei der kleinstmöglichen Tiefe des Auditoriums die größtmögliche Breite gibt, so wird die Form des Odeons, das Rund, auch in dieser Hinsicht allen Ellipsen den Rang abgewinnen. Die Form meines Planes bemisst sich nach der angenehmen Sichtweite des menschlichen Auges ebenso wie der Reichweite der menschlichen Stimme."

Die Anforderungen und Probleme sind für den modernen Architekten dieselben geblieben. Auch heute ist die Ranganordnung immer noch die beste Lösung für ein Opernhaus. Warum soll deshalb das alte Fischer-Klenze-Konzept nicht weiterhin Gültigkeit besitzen, zumal man beim Wiederaufbau auf die noch vorhandenen alten Pläne zurückgreifen kann.

München stand 1823 schon einmal vor denselben Fragen hinsichtlich der Wiedererstellung des Theaters, und sie wurden alle durch Klenzes eindeutiges Bekenntnis zu dem großen Konzept Fischers eindeutig beantwortet. Als die Preisrichter des Wettbewerbs von 1955 den Saal verliessen, sagten sie, daß im Grunde genommen Klenze der Sieger des Wettbewerbs sei. Daß sich Klenze bereit erklärt hatte, das Nationaltheater in der alten Form wieder zu errichten - wobei das historische Moment nicht mitsprechen konnte - sollte den zuständigen Stellen zeigen, wie diese Bauaufgabe aufgefasst sein will.

Auch Klenze hatte Korrekturen an dem Bau vorgenommen, die sich durch die Praxis als notwendig erwiesen hatten. Dies bedeutet, auf die heutige Situation übertragen, daß eine neue Idee der Raumlagerung nicht abgelehnt zu werden braucht. Da die moderne Bühne mit ihrer verbesserten Technik nur noch einen Teil der früheren Raumtiefe benötigt, kann das Auditorium nach Süden vorrücken, um so den begehrten Platz - der, wie das Preisgericht herausgearbeitet hat, unbedingt notwendig ist, - für die Erweiterung der Verkehrsräume zu bekommen.

Ein Vorschlag in dieser Richtung wurde von dem Ersten-Preis-Träger in Zusammenarbeit mit der zuständigen Baubehörde herausgearbeitet. 1)

Der Zuschauerraum hat eine Fünf-Ranganlage mit einer Mittelloge und Proszeniumslogen. Wie bei dem alten Haus haben die vier oberen Ränge jeweils nur zwei Sitzreihen, während der unterste Rang durch seine größere Tiefe vier Reihen aufnehmen kann. Durch die geringe Rangtiefe bei nur zwei Sitzreihen ergibt sich eine schmale Überdachung der einzelnen Ränge, so daß man immer noch die Rückwand des Raumes sehen kann; dadurch bekommt der Zuschauerraum eine schöne Geschlossenheit, und dem Besucher, der durch die Form des Raumes bedingt, seinen Blick nicht nur zur Bühne gerichtet hat, wird ein echtes Raumerlebnis vermittelt. Dieser tekt-

1) Baudirektor Karl Fischer hat wesentlichen Anteil an diesem Entwurf.

nische Kunstgriff war von den wenigsten Wettbewerbsteilnehmern wahrgenommen worden, kam aber jetzt durch den Graubner-Fischer-Vorschlag wieder zur Geltung.

Zu diesem neuen Vorschlag betonte Graubner, "es soll keine Historisierung sein, doch soll der alte Geist im neuen Haus lebendig sein. Freiheit in Grenzen, hieß unsere künstlerische Aufgabe."

Beim jetzigen Wiederaufbau hat die alte Form des Zuschauerraums fast noch mehr Berechtigung als zu ihrer Zeit, denn heute soll das Theater ausschließlich für die Oper benützt werden und folglich darf die Akustik eindeutig darauf abgestimmt werden. Wenn der Architekt für den Zuschauerraum die richtige Wahl in Farbe und Dekor trifft, so kann angenommen werden, daß ein Raum entsteht, der keine schmerzlichen Erinnerungen an das alte Fischer-Klenze-Haus aufkommen lässt.

Der Streit, ob man die alte, noch teilweise erhaltene, Raumteilung und Dekoration der Foyers wieder verwenden kann und ob man die große, doppelläufige Treppe beibehalten soll, ist bis heute noch nicht beendet. Nachdem die klassizistische Fassade mit Giebel und Portikus erhalten ist und es sich gezeigt hat, daß auch für den Zuschauerraum nur die frühere Gestalt in Frage kommt, warum sollte man dann in den Foyers von der alten klassizistischen Form abgehen, zumal die Mauern der Foyers teilweise noch erhalten sind?

Vom Vestibül mit seinen vier dorischen Säulen, führten zwei Treppenläufe, breit und festlich, wie die Doppelstufe des Odeon in Paris, nach oben zu den Foyers. Diese Vestibül- und Treppenlösung, die seit dem frühen 19. Jh. mit der großen Oper untrennbar verbunden ist, war die repräsentative Vorbereitung zu dem Fest des Abends. Sie war in ihrer ursprünglichen Anlage und Form von ähnlichem Geist wie die Balthasar Neumanns im Bruchsaler Schloss, und der Verzicht auf sie würde einen Verlust an repräsentativer Substanz des Theaters bedeuten.

Die verbliebene monumentale Aussenfassade zwingt zu einer innenarchitektonischen Lösung, die mit der äusseren Erscheinungsform zusammenklingt. Warum sollte man gegenüber dem Grundriss, der die innere Konzeption des Hauses schafft, nicht dieselbe Verpflichtung haben wie gegenüber der Fassade? Die Wiederherstellung des Erhaltenswerten und Erhaltenswerten und die sensible Angleichung des Neuzuschaffenden bedeutet kein sklavisches Kopieren, keine Stilimitation, sondern ein Neues in der Erneuerung.

Siehe Bild Nr. 34 Anhang Seite 106

Der Präsident der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Professor Emil Preetorius, umriss seine Einstellung zu dem Thema "Wiederaufbau" mit den Worten: "Es gilt, das Unersetzliche des alten Hauses neu erstehen zu lassen, was keineswegs die Erfüllung moderner technischer Forderungen ausschließt."

Alles technische aber muß sich der musischen Gesamtschau einfügen: der klassizistischen Atmosphäre" (27.7.1956).

Daß ein Wiederaufbau in diesem Sinne sehr wohl möglich ist, hat jetzt wieder die Eröffnung der Alten Pinakothek gezeigt, deren Neuaufbau die Würde der Klenze'schen Baukunst wieder erstehen zu lassen wusste..

Sollten jene Worte, die 1815 in der Zeitschrift Flora geschrieben wurden und die sich heute schmerzlicherweise immer noch bewahrheiten, auch für die weitere Zukunft gelten?: "Nun steht das colossalisch angefangene Gebäude ohne Fortsetzung da; es scheint die schändliche Bestimmung einer Ruine zu haben."

Siehe Bild Nr. 35 Anhang Seite 106

V e r z e i c h n i s d e r A r c h i v e :

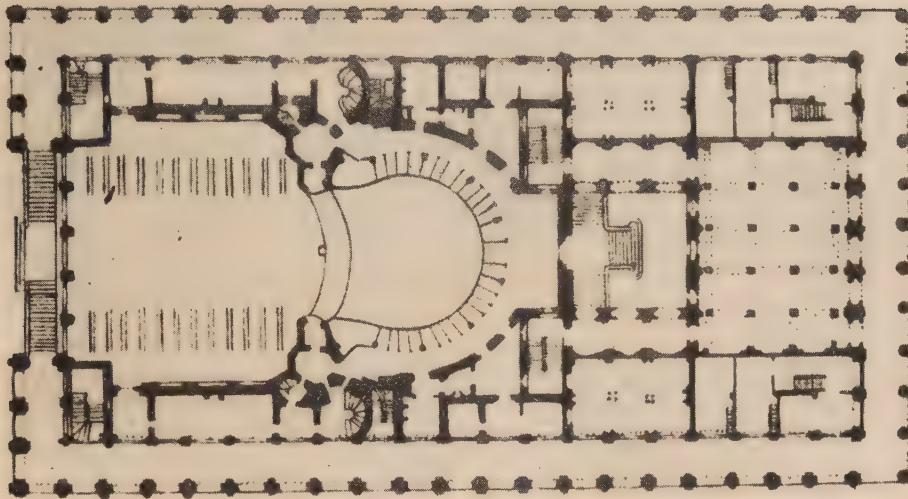
Geheimes Hausarchiv München	GH
Graphische Sammlung des Staates, München	GrSl
Hauptstaatsarchiv München	HStA
Historisches Stadtmuseum.....	HSt
Stadtarchiv München	StA
Kreisarchiv München	KA
Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung.....	SB

B i b l i o g r a p h i e :

- Baumgartner, Anton: "Beschreibung des Brandes", Flora 1823
" : "Schilderung der feierlichen Eröffnung des
neuen Hoftheaters", Flora 1818
Beenken, Hans: "Das 19.Jh. in der deutschen Kunst", München
1944
Devrient, Eduard: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst",
Leipzig 1884
Dietmar, E.: "Theaterbriefe", Berlin 1935
Dingelstedt, Franz v.: "Münchner Bilderbogen", München 1879
Donnet, L.: "Architectonographie des theatres", Paris 1836
Dürek, Karl: "Richard Wagner", München 1909
Göring, Theodor: "Dreissig Jahre München", München 1909
Gourlier, C.: "Choix d'édifices", Paris 1826
Grandauer, Franz: "Chronik des kgl. Hof- und Nationaltheaters
in München", München 1878
Gregor, Joseph: "Die Kulturgeschichte der Oper", 1941
Gurlitt, C.: "Geschichte des Klassizismus", Stuttgart 1889
Hammitzsch, Max: "Der höfische Theaterbau", Wasmuth 1906

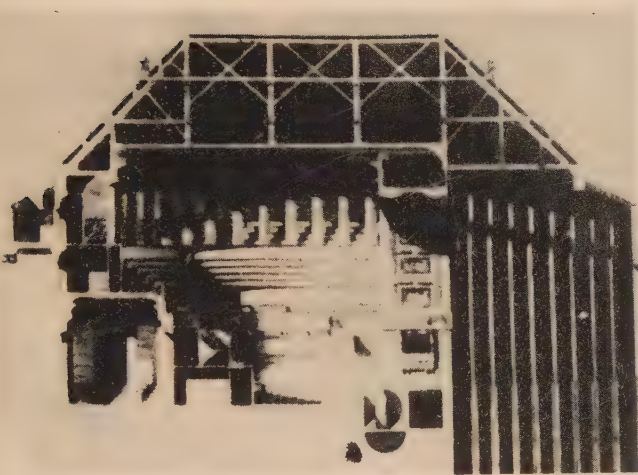
- Hartmann, G.: "Küstner und das Münchner Hofschauspiel, 1832-42" Münchener Dissertation 1913
- Hederer, Oswald: "Karl von Fischer; Der Erbauer des Münchner Nationaltheaters", Insel-Verlag 1955
- " " : "Die Münchner Baukunst um 1800", noch nicht veröffentlicht
- Jacobi, Monty: "Die deutsche Schauspielkunst" Leipzig 1913
- Kaffers, Otto: "Das kgl. Hof- und Nationaltheater in München und sein Untergang", München 1882
- Kallmorgen, Werner: "Theater heute", Darmstadt 1955
- Kaufmann, Emil: "Von Ledoux bis Le Corbusier", Wien 1932
- Kiener, Hans: "Kunstbetrachtungen", München 1937
- Klingemann, August: "Kunst und Natur", Braunschweig 1823
- Klopfer, Paul: "Von Palladio bis Schinkel", Berlin 1911
- Kommerell, Max: "Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik", Berlin 1928
- Küstner, Theodor: "34 Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1835
- Langhans, K.G.: "Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neueren Schauspielhäusern in Rücksicht auf Akustik und Optische Grundsätze", Berlin 1800
- Liebscher, Otto: "Franz Dingelstedts Bühnenleitung", Münchner Dissertation 1918
- " " : "Münchner Theatergeschichte", Berlin 1913
- Malyoth, Ludwig: "Das Welttheater", München 1924
- " " : "Beiträge zur Münchner Theatergeschichte", Theaterzeitung der Staatl. Bühnen München
- " " : "Ein vergessener Baumeister", Allgemeine Zeitung, Oktober 1918, Nr. 42 und 43
- Meisser, Ferdinand: "Das kgl. neue Hoftheatergebäude zu München", München 1904
- Melchinger, Siegfried: "Theater der Gegenwart", Fischer-Bücherei, Frankfurt 1956
- Morschel-Wetzke, Eva: "Der Sprechstil", Emsdetten 1956
- Müller, Christian: "München unter König Maximilian I.", Mainz 1816

- Perfall, K.v.: "Geschichte der kgl. Theater in München",
München 1894
- Philippi, Felix: "Die Münchner Oper und das Münchner Schauspiel", München 1884
- Proeltz, Robert: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst",
Leipzig 1900
- Rietdorf, Alfred: "Gilly -Wiedergeburt der Architektur",
Berlin 1940
- Schiedermair, L.: "Briefe von W.A. Mozart", München 1930
- Schindler, Herbert: "Karl von Fischer; Ein Architekt des Münchner Klassizismus", Diss.der T.H.München 1951
- Schnabel, Franz: "Deutsche Geschichte des 19.Jhs.", Freiburg
1948
- Sedlmayr, Hans: "Verlust der Mitte", Ullstein-Buch Nr.39
- Sinsheimer, H.: "Das neue Pathos auf der Bühne", aus "Bühne und Welt", München 1917
- Smekal, P.: "Das alte Burgtheater", Wien 1926
- Tieck, Ludwig: "Dramaturgische Blätter", Breslau 1826
- Trost, Ludwig: "Zur Geschichte der Giebelfelder", aus "Jahrbuch für Münchner Geschichte", München 1887
- Valdenaire, Arthur: "Friedrich Weinbrenner", Karlsruhe 1934



Nr. 1

Die große Oper in Bordeaux



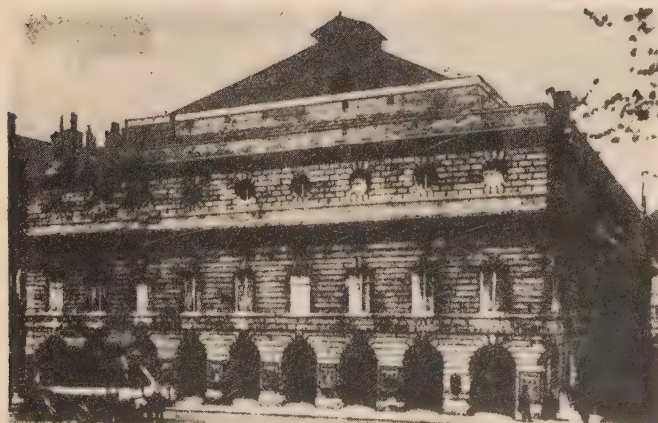
Nr. 2

Theater in Besancon, Längsschnitt



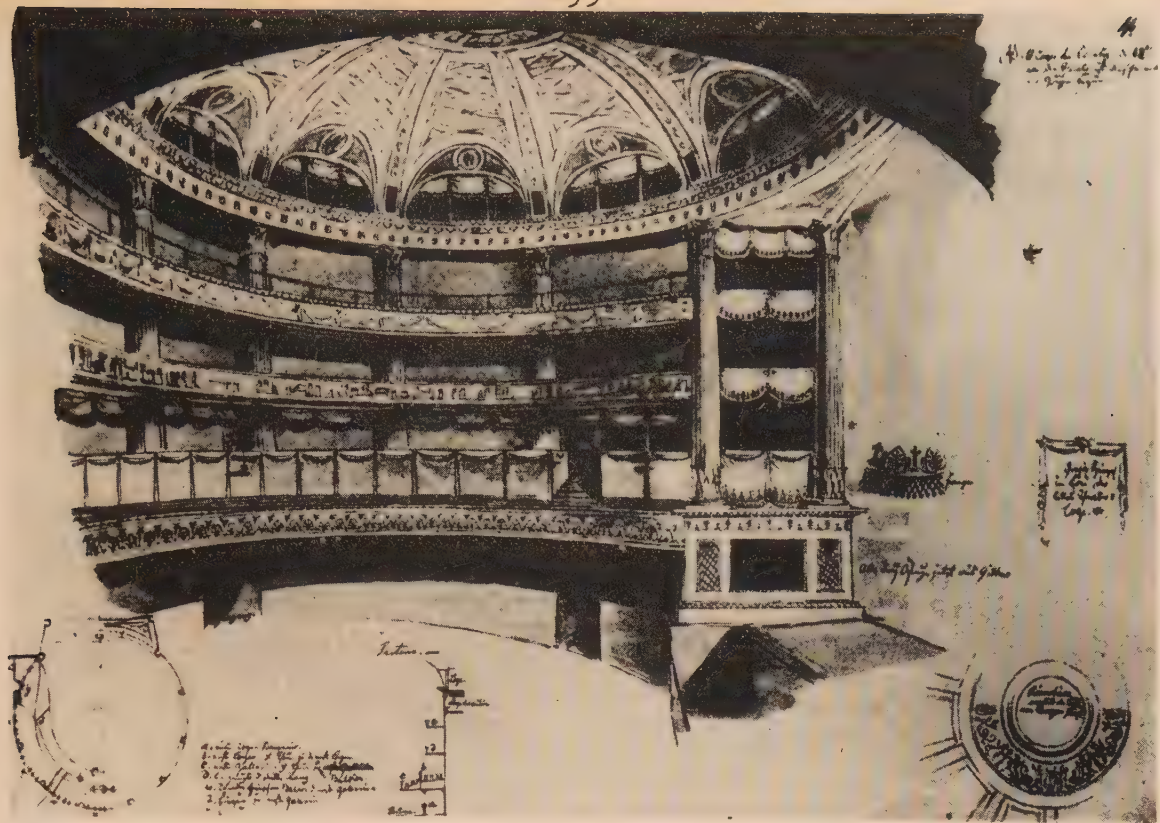
Nr.

Odéon in Paris Vorderansicht



Nr. 4

Odéon in Paris Rückansicht



Nr. 5

Odéon in Paris, Zuschauerraum (Zeichnung von Gilly)



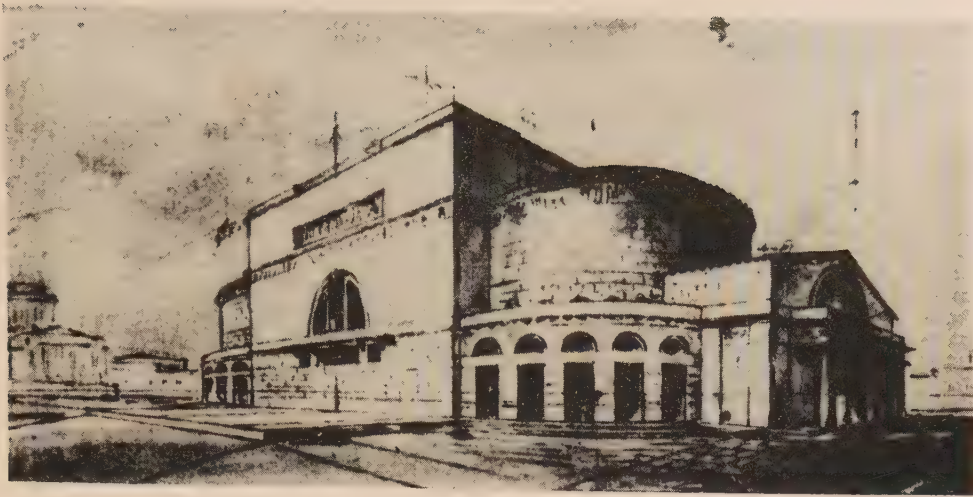
Nr. 6

Theater am Broglieplatz in Straßburg



Nr. 7

Opernhaus in Berlin



Nr. 8

Berliner Schauspielhaus, Entwurf von Gilly



Nr. 9

Hoftheater in Karlsruhe



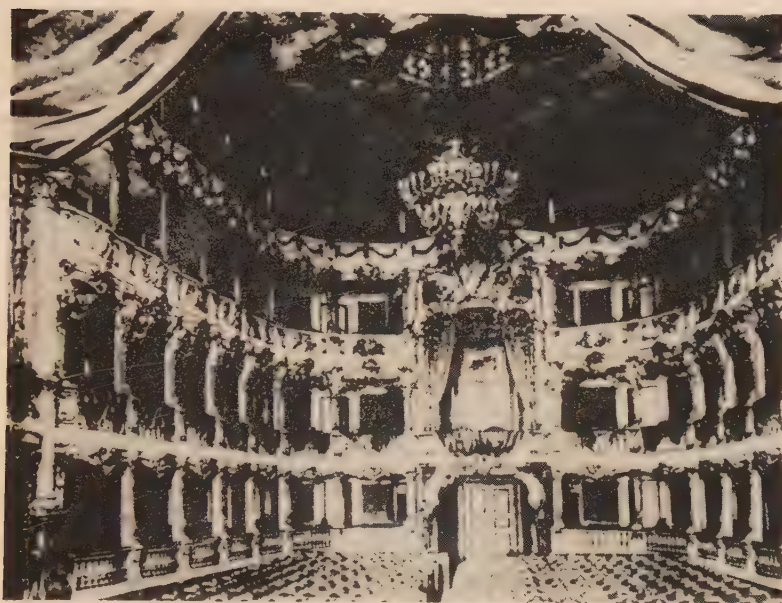
Nr. 10

Berliner Schauspielhaus von Schinkel



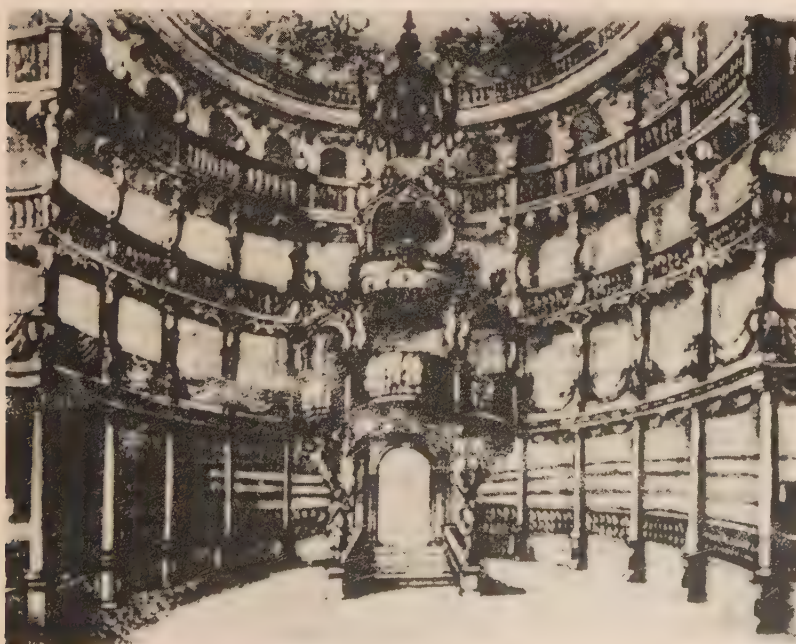
Nr. 11

Hoftheater in Dresden (1. Bau) 1841



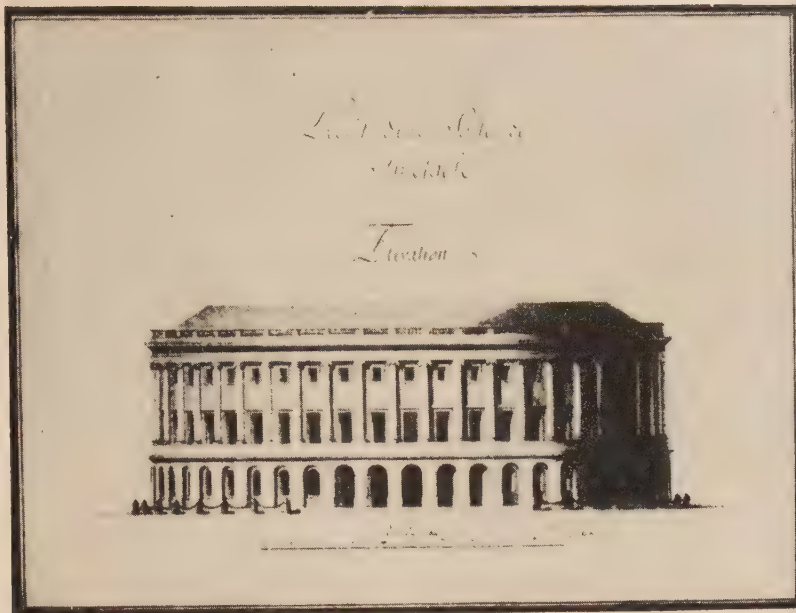
Nr. 12

Residenztheater



Nr. 13

I. Entwurf von Lorenz Quaglio



Nr. 14

Quaglios Entwurf Nr.2 für das



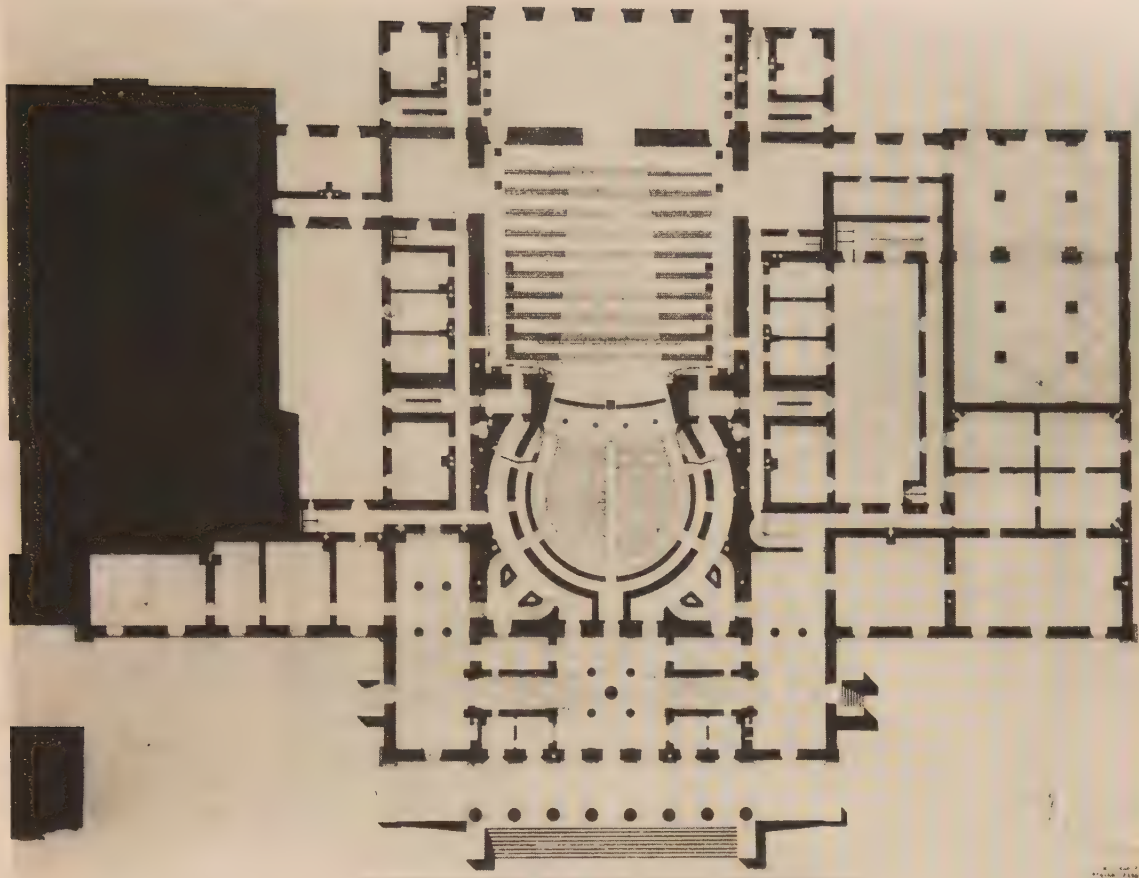
Nr. 15

Das Isartortheater



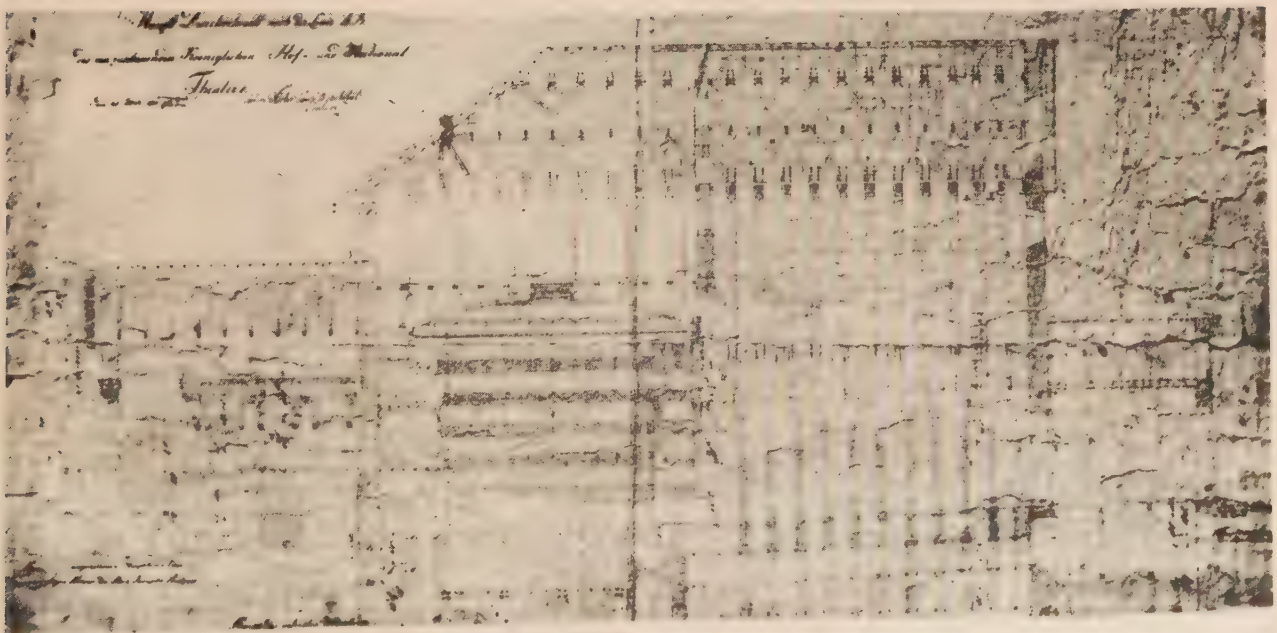
Nr. 16

Genehmigter Ausführungsentwurf von 1811



Nr. 17

Münchener Nationaltheater, Grundriß Parkettgeschoß



Nr. 18

Münchener Nationaltheater, Längsschnitt



Nr. 19

Das Münchener Nationaltheater nach dem Brand von 1823

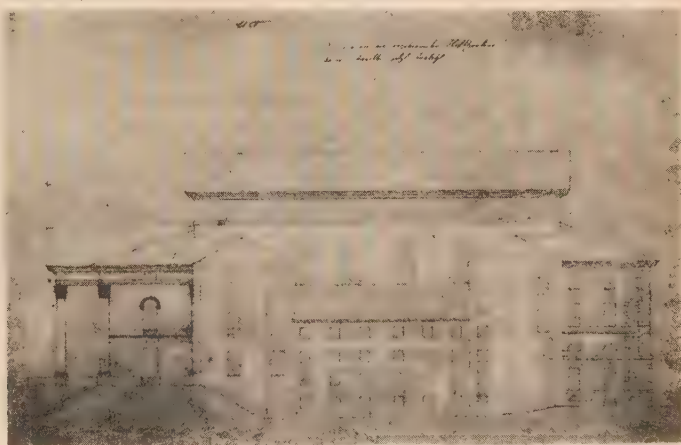


Nr. 20

Die Brandnacht vom 14. Januar 1823

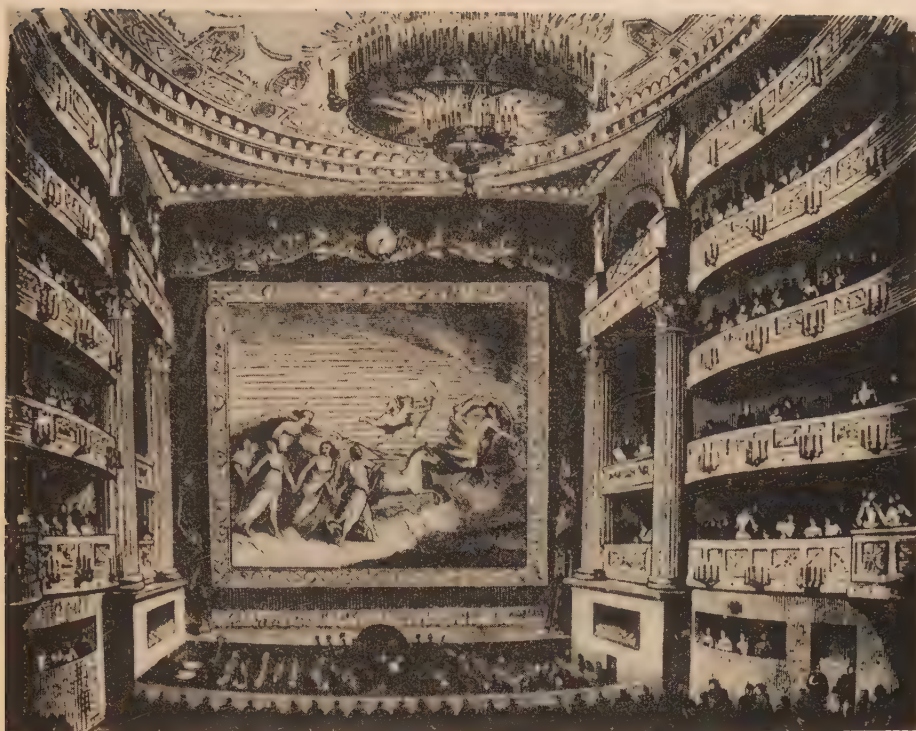


Nordfassade mit neuem Dach
Nr. 21



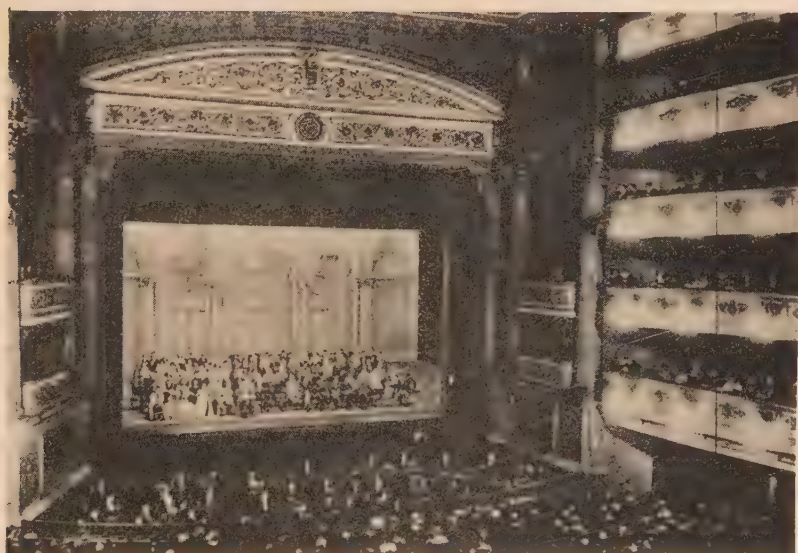
Nr. 22

Schnitt durch das Nationaltheater zeigt die neue Dachlösung von Klenze (altes Dach ist punktiert gezeichnet)



Nr. 23

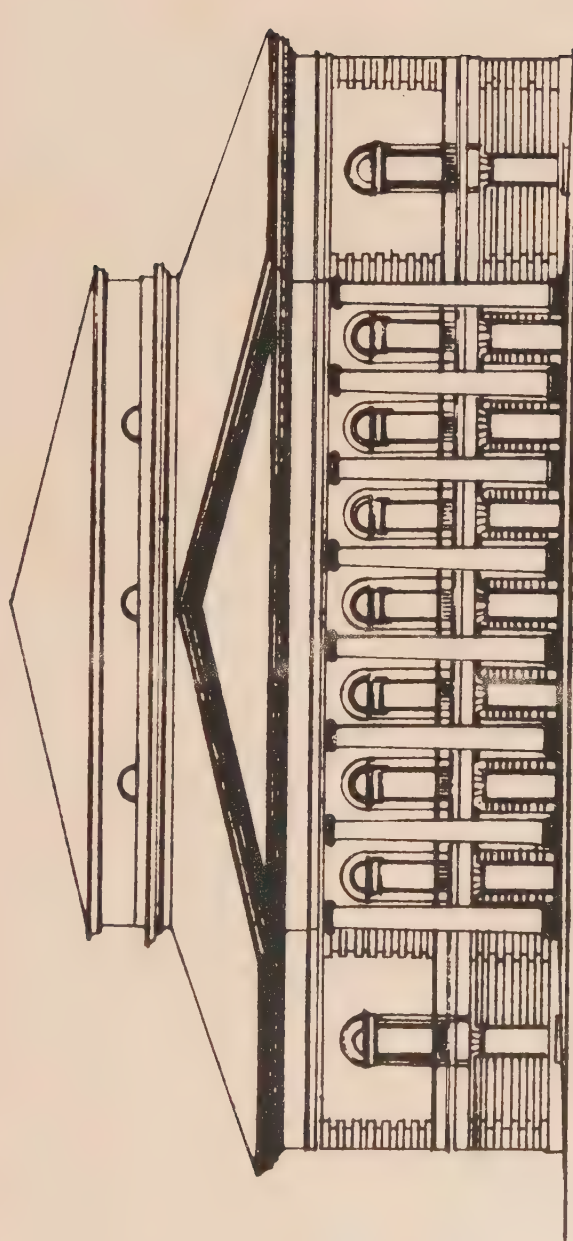
Titelblatt eines Walzers, nach 1850



Nr. 24

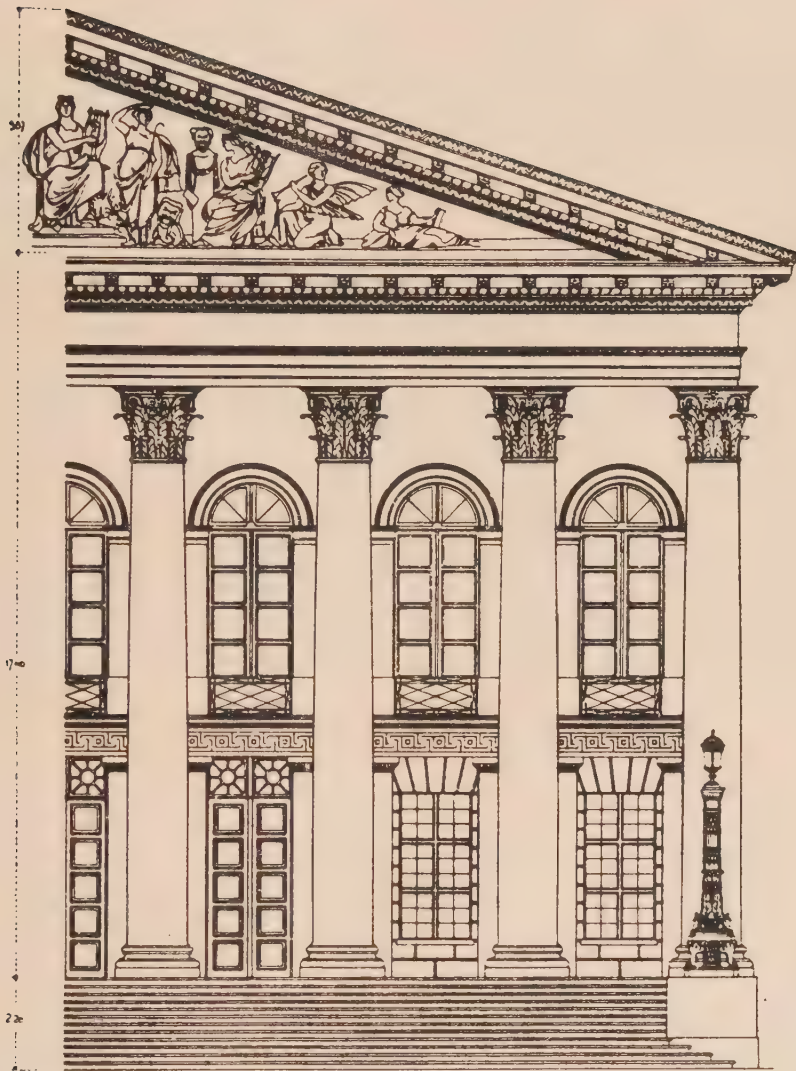
Aufnahme von 1930





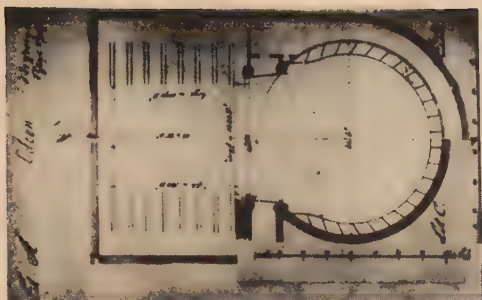
Nr. 25

Petersburger Theater



Nr. 26

Nationaltheater, München. Detailblatt des Portikus.



Nr. 27

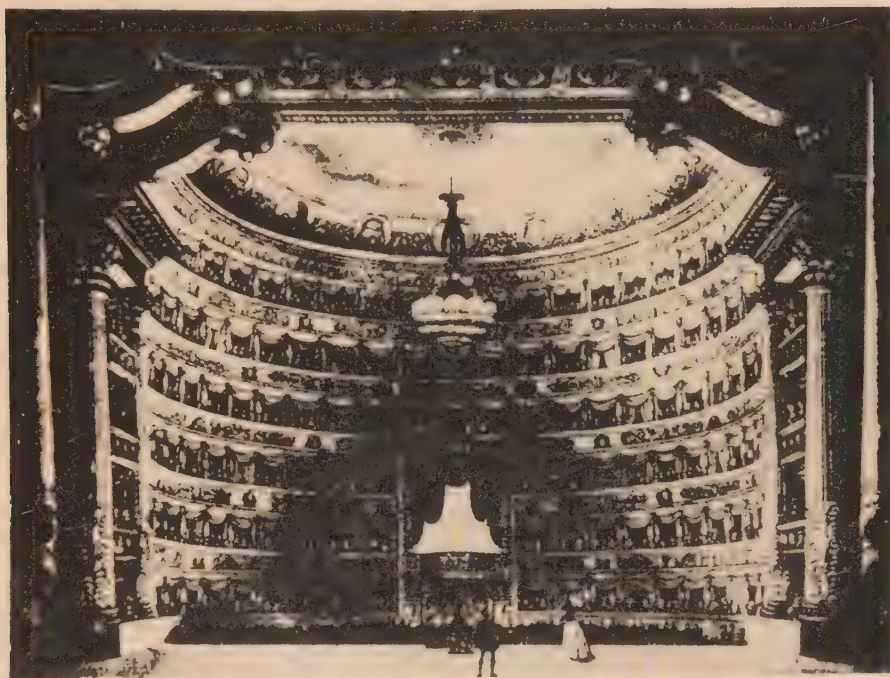
Odéon in Paris



Nr. 28

Nationaltheater

Beide Zeichnungen sind von Fischer, der die verschiedenen Blickwinkel der beiden Zuschauerräume auf diese Weise demonstrierte.



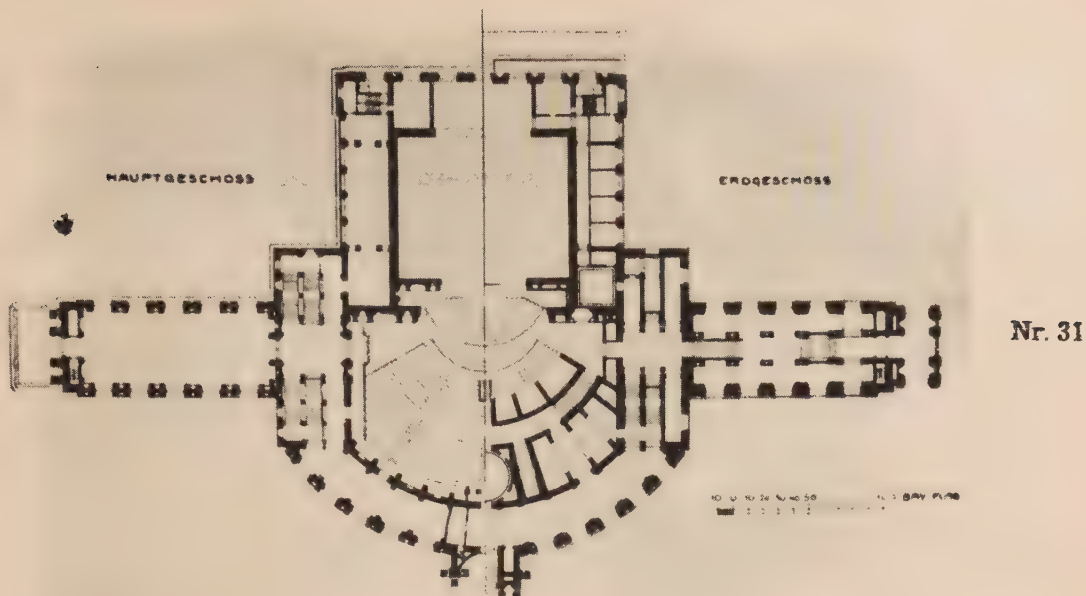
Nr. 29

Teatro alla Scala in Mailand

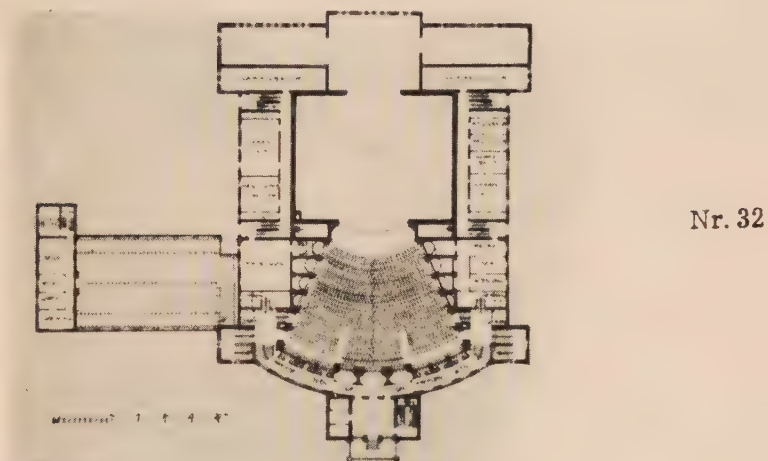


Nr. 30

Münchener Nationaltheater



Münchener Festspielhaus-Entwurf von Semper



Prinzregenten-Theater von Littmann



Klara Ziegler als Isabella in
"Braut von Messina"



Nr. 34

Münchener Nationaltheater, Hauptfassade



L e b e n s l a u f

Ich wurde am 11. Juli 1926 in Stuttgart geboren als Tochter des Kaufmanns Max Wankmüller und dessen Frau Agathe, geborene Seitzer.

1933 trat ich in die Grundschule ein und besuchte von 1937 an das Hölderlin-Gymnasium in Stuttgart, wo ich - nach einer Unterbrechung durch Lazarettendienst von 1944-45 - im Jahre 1946 das Abitur ablegte.

1947-48 machte ich eine Schreinerlehre und praktizierte anschließend auf einem Architekturbüro, um von 1949 bis 1952 an der Kunstakademie und an der Technischen Hochschule in Stuttgart zu studieren. Anschließend arbeitete ich als Innenarchitektin in München.

Im Herbst 1952 immatrikulierte ich mich an der Ludwig-Maximilians-Universität in München in den Fächern: Theaterwissenschaft, neuere deutsche Literatur, Geschichte und Kunstgeschichte. Ich besuchte die Vorlesungen der Herren Professoren Borchardt, Braun, Gall, Hederer, Kunisch, Kutscher, Sedlmayr und Spörl.

München, den 9. August 1957

Gedruckt vom Walhalla und Praetoria-Verlag, Regensburg
Abt. Rotaprintdrucke.

